◆ semi-brève (d'un emploi très rare). La longue *parfaite* valait 3 brèves; la brève *parfaite*, trois *semi-brèves*. Cette proportion ou *prolation* parfaite ou ternaire était la seule employée des premiers maîtres qui écrivaient en mesure, comme on a pu le voir par les exemples cités. Je n'entrerai pas dans le détail des règles compliquées de cette notation : je donnerai seulement le résumé des principales ligatures telles qu'elles furent fixées dans la seconde moitié du XIII[e] siècle (notation *franconienne*, ainsi nommée de Francon [voir p. 571], qui en fixa les règles).

En donnant à la longue parfaite l'équivalence de la noire pointée, et à la brève celle de la croche, nous obtiendrons les équivalences suivantes :

On voit qu'il y a là un art tout différent de la notation du chant grégorien; et si, pendant l'époque de décadence finale de ce chant, et au début de sa restauration, on attribua à certaines notes du plain-chant des valeurs proportionnelles, ce fut par une regrettable confusion des neumes avec la notation mesurée du XIII[e] siècle, d'où est sortie, à partir du XIV[e] siècle, notre notation moderne, comme le montreront excellemment d'autres collaborateurs de cet ouvrage.

AMÉDÉE GASTOUÉ, 1906.

III

ORIGINES DE LA MUSIQUE POLYPHONIQUE

PÉRIODE DU CONTREPOINT VOCAL

FLANDRE, ANGLETERRE, ITALIE, ALLEMAGNE, ESPAGNE, FRANCE

(De la fin du XI[e] à la fin du XVII[e] siècle)

Par P. et L. HILLEMACHER

PREMIERS GRANDS-PRIX DE ROME (*)

Les rares et très vagues documents que l'on possède sur ce que pouvait être l'art musical chez les Grecs — et l'archéologie, en cette matière, n'est pas parvenue à remonter plus avant — autorisent à dire que l'antiquité a complètement ignoré la polyphonie et que, pendant de longs siècles, les voix ont chanté à l'unisson, tandis que le rôle des instruments se réduisait sans doute à les renforcer, soit que la flûte doublât servilement ce chant, soit que la déclamation fût ponctuée de quelques notes pincées sur les cordes de la lyre ou de la cithare[1]. Donc : *monodie* ou *mélopée*, mais pas la moindre trace de combinaisons vocales ou instrumentales.

C'est seulement vers la fin du XI[e] siècle de notre ère que l'on découvre les premières manifestations de groupements mélodiques, sous une forme rudimentaire, il est vrai, et des plus barbares : au *cantus firmus* ou plain-chant liturgique, des moines musiciens avaient imaginé — sans doute pour utiliser celles des voix à qui leur registre ne permettait pas les sons aigus ou les sons graves — d'adjoindre un autre chant, note contre note, sorte d'accompagnement parallèle dont l'effet n'était rien moins que contraire aux lois fondamentales de notre harmonie moderne.

De ces deux thèmes superposés (l'un appartenant à la musique liturgique, l'autre au chant populaire), les mélodies cheminaient en rapport de quintes, de quartes, voire de secondes; telle était — à l'unisson près sur la note initiale ou la finale — cette naïve Diaphonie[2] dont l'usage s'est maintenu quelque cent ans, et que, de nos jours, les oreilles les moins exigeantes ne sauraient plus tolérer.

Il est juste d'ajouter, pour excuser de semblables hérésies, que cette seconde partie était le plus souvent improvisée par les chanteurs eux-mêmes, ce qui lui avait fait donner le nom de : *Chant sur le Livre* (canto alla mente) ou aussi : *Déchant*.

L'usage de ces improvisations persista longtemps sans progrès appréciables. Voici les noms qui nous

(*) Paul Hillemacher, 1876.
Lucien Hillemacher, 1880.

1. « La déclamation parlée sur un accompagnement instrumental était d'un usage assez fréquent dans le théâtre grec. L'œuvre des grands tragiques en offre de nombreux exemples. Tantôt, séparés nettement, cette déclamation accompagnée et le chant alternaient; tantôt ils se mêlaient au point que, dans la même phrase poétique et sans qu'il y eût changement d'interlocuteur, une mélodie se transformait en discours, ou, au contraire, une phrase parlée s'achevait, s'épanouissait en chant. » (M. Camille Bellaigue, *Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1903.)

Cf. *les Problèmes musicaux d'Aristote*, par MM. F.-A. Gevaert et J.-C. Vollgraff.
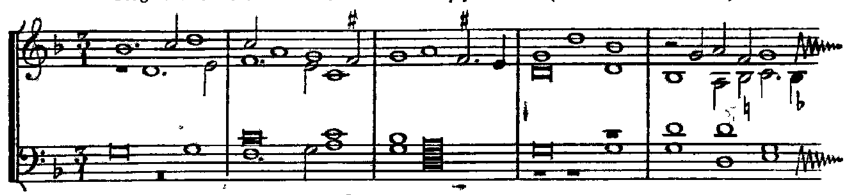
2. Primitivement dénommée *Organum*.

ont été conservés de quelques *Déchanteurs,* exécutants ou théoriciens :

Francon (de Paris). *Francon*[1] (de Cologne). Pérotin.	Fin du XI[e] siècle et commencement du XII[e].
Philippe de Vitry. Jérôme de Moravie. Marchettus da Padova[2]. Jean de Muris[3]. Walter Odington.	XIII[e] siècle.
Simon Dunstede (ou Tunstede). Jean de Waervere (J. Tinctor). Aaron. Glaréan[4]. Franchinus Gafori[5].	XIV[e] siècle et moitié du XV[e].

A dater de la seconde moitié du XV[e] siècle, et pendant la majeure partie du XVI[e], des maîtres de chapelle, flamands, franco-flamands, néerlandais pour la plupart, — quelques autres anglais, — s'ingéniant à perfectionner les tâtonnements de leurs devanciers, disons mieux : à corriger leurs effroyables cacophonies, — commencèrent à écrire des pièces religieuses à plusieurs voix dans le style du pur contrepoint. Grâce à leur merveilleuse intuition des lois qui établissent la relation des consonances et des dissonances, la véritable polyphonie était créée dans laquelle chacune des voix, affirmant son indépendance, offre un intérêt mélodique équivalent, fondé sur le principe de l'imitation plus ou moins rigoureuse.
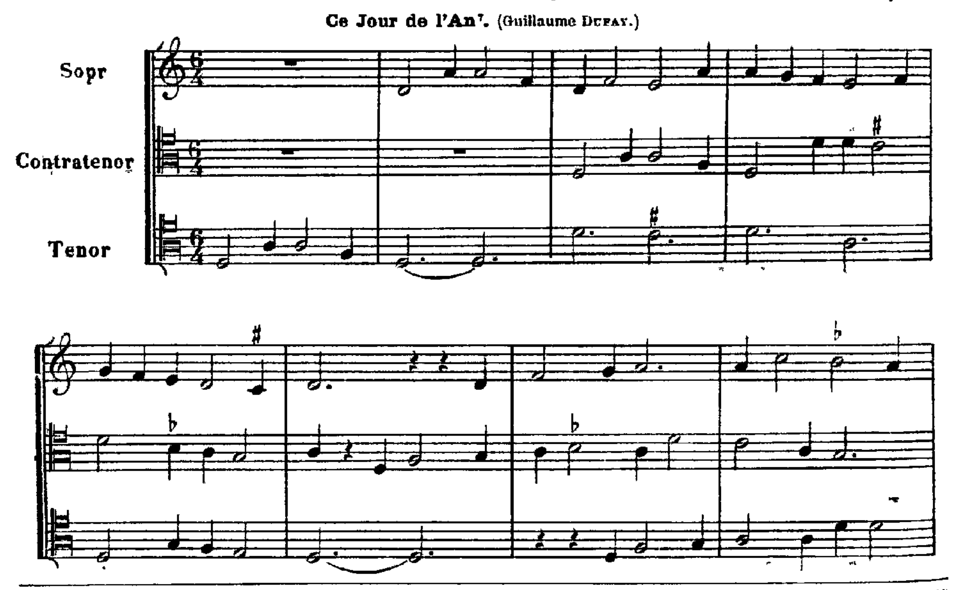
Fragment de la Messe : **L'Homme Armé**[6], par DUFAY. (Collection de la Sixtine.)
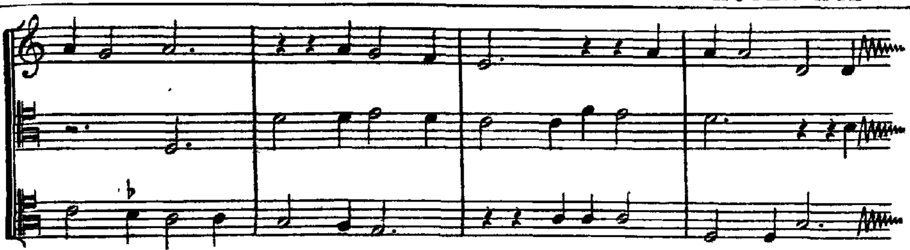


Sans pouvoir rien affirmer, il semble bien que l'honneur de cette bienfaisante innovation revienne de droit à un Flamand, Guillaume Dufay, que les historiens de la musique s'accordent à faire naître à Chimay, dans le Hainaut. Sur la date de sa naissance, comme sur celle de sa mort, les avis sont plus partagés : si l'on s'en rapporte au Dictionnaire de G. Grove, — très précis en général, — Dufay, après quelque temps passé à la cour papale d'Avignon, arriva à Rome en 1380; puis, de retour dans sa patrie, il se serait éteint à Cambrai, en 1432, à un âge très avancé.

Selon d'autres documents récemment parus, le vieux maître, né en 1405, est mort le 27 novembre 1474. Cette dernière hypothèse paraît plus digne de foi, la preuve existant que Dufay, lorsqu'il revint d'Italie, exerça les fonctions de chapelain à la cour de Charles le Téméraire, qui l'honorait de son amitié. Or, le puissant rival de Louis XI succéda en 1467, comme duc de Bourgogne, à son père Philippe le Bon, et fut tué sous les murs de Nancy en 1477. La discussion n'est donc pas soutenable. Cette divergence chronologique proviendrait-elle de ce que deux contrapuntistes auraient existé à un demi-siècle de

Ce Jour de l'An[7]. (Guillaume DUFAY.)

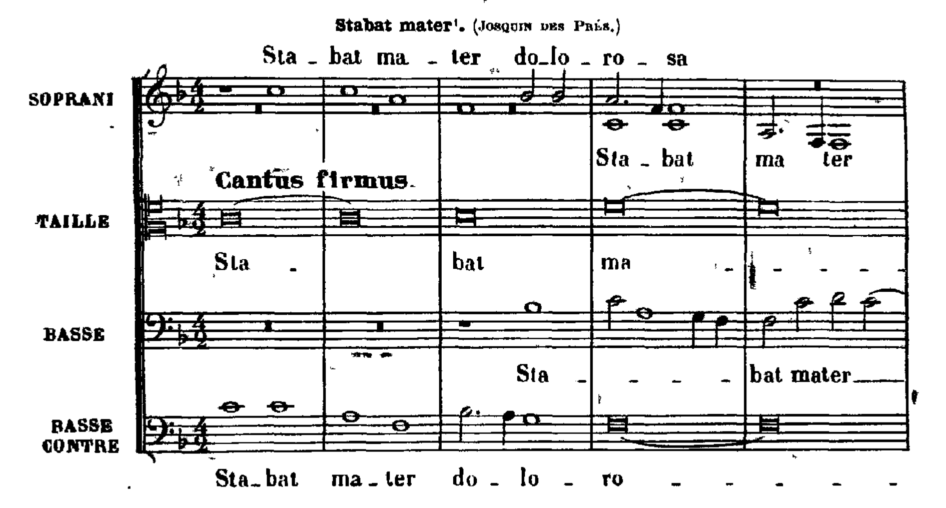


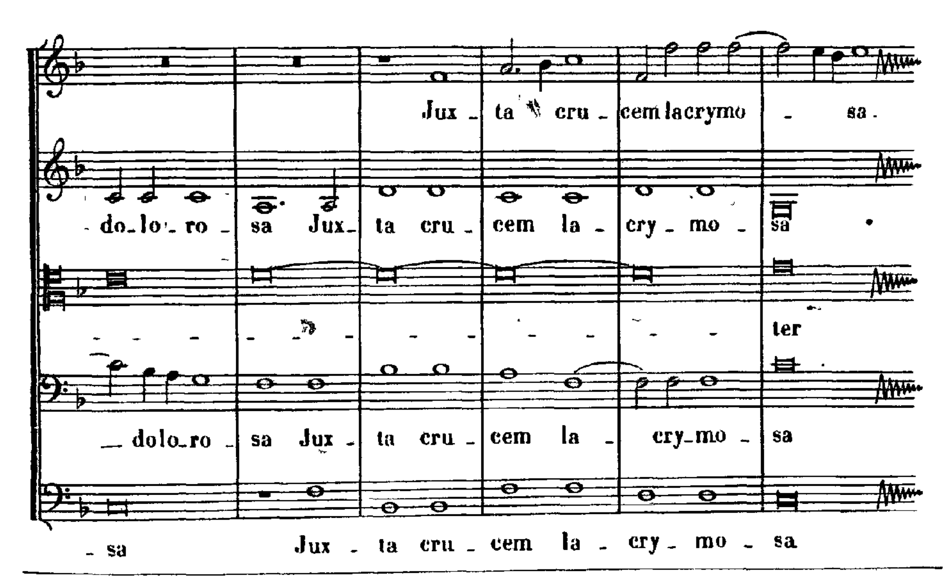
1. *Ars cantus mensurabilis* (ms. du XI[e] siècle).
2. *Lucidarium in arte musicæ planæ; Pomerium in arte musicæ mensuratæ* (ms. de 1275 et 1309).
3. *Tractatus de musica, ars discantus* (ms. du XIV[e] siècle).
4. Auteur du *Dodecachordon*.
5. Auteur de la *Practica musica* (ouvrage publié à Milan en 1496).
6. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et C[e], éditeurs, à Londres.
7. *Dufay and his contemporains;* fifty compositions, by J.-F.-R. Stainer (London, Novello et C[e]).



distance, qui se seraient appelés Dufay? C'est assez vraisemblable. Quoi qu'il en soit, c'est bien à un musicien de ce nom que nous devons la création de cette remarquable École flamande, genèse de l'art polyphonique dont l'éclat allait rayonner sur une partie de l'Europe du XVI[e] siècle.

Stabat mater[1]. (JOSQUIN DES PRÉS.)





1 Fragment extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, avec l'autorisation de MM. Macmillan et C[e], édit., à Londres.

Si Dufay n'a pas, à proprement parler, laissé d'élèves, il est au moins certain que, de son vivant, toute une génération allait surgir de musiciens impressionnés par son œuvre, qui bientôt porteront à son apogée l'art dont il avait jeté les bases.

L'École flamande peut se diviser en trois périodes qui embrassent les soixante-quinze dernières années du xv[e] siècle :
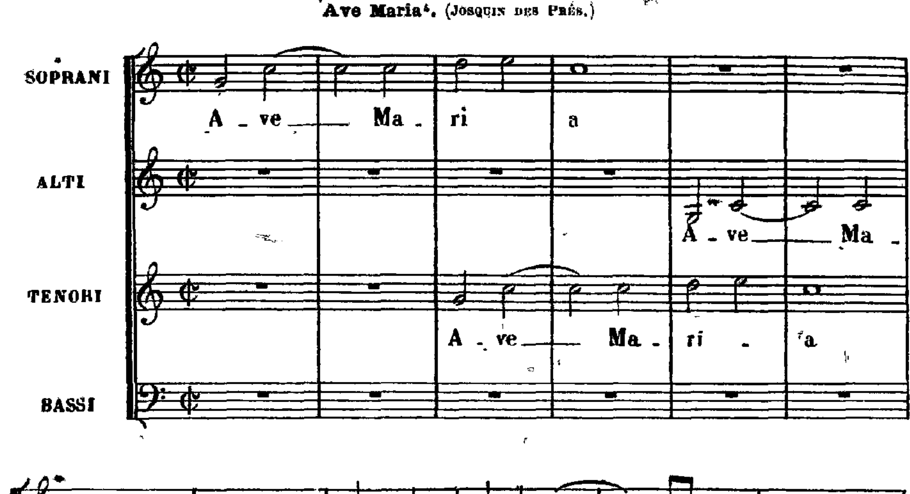
1° Celle de Binchois (1402-1460), entraînant à sa suite : Vincenz Fangues, Egyd Flannel, Jean Redois, Jean de Curte, Jakob Ragot, Éloy, Brasart;

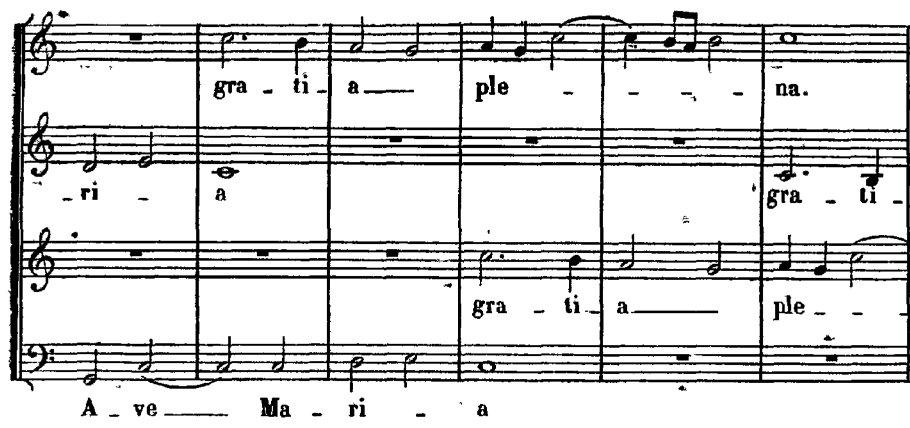
2° Celle d'Okeghem (1430-1495), dont les élèves furent : Busnois, Hobrecht, Philippe Brasiron, Jean Cousin, Jakob Barbireau, Erasmus Lapicida, Firmin Caron, Joannes Regis, Heinrick Isaak[1];

3° Enfin celle issue de Josquin des Prés (1450-1521), le plus célèbre d'entre tous ses disciples : Pierre de la Rue, Antoine Brumel[2], Alexandre Agricola, Loyset Compère, Jean Ghiselin, Du Jardin (Del' Orto), Mathieu Pipelaere, Nicolas Craen, Jean Japart, Claude Goudimel[3].

Avec Josquin des Prés nous atteignons au plus haut sommet de l'École flamande, non pas que l'art contrapuntique témoigne, après lui, de la moindre décadence, mais parce que le sceptre de la royauté polyphonique va passer à d'autres mains, grâce à l'apparition d'un divin musicien qui, animant de sensibilité latine l'édifice sonore, patiemment, correctement érigé par les Franco-Flamands ou les Néerlandais, devait lui insuffler l'âme de sa nouvelle patrie et le faire parvenir à sa plus sublime perfection.

Ave Maria[4]. (Josquin des Prés.)



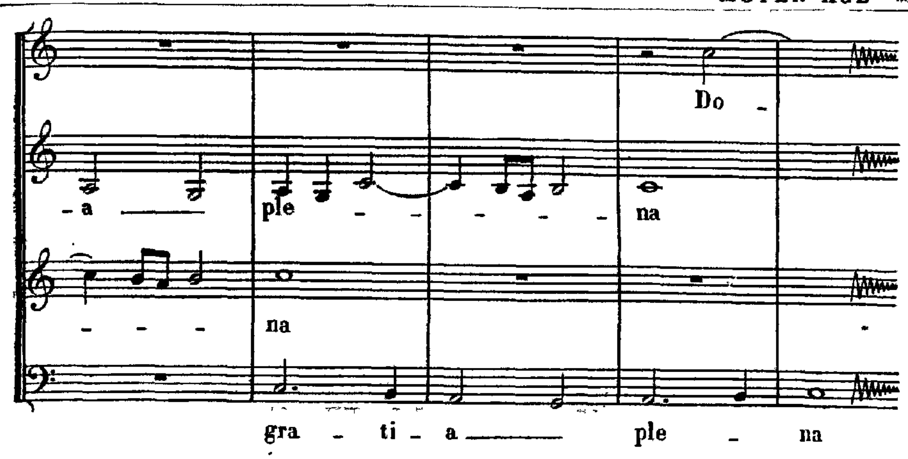


1. Les origines d'Isaak pourraient le faire classer parmi les contrapuntistes de l'École allemande.

2. Il existe à la Bibliothèque de Munich un manuscrit de la messe à douze voix, écrite par Brumel.

3. Né à Besançon, mais ayant longtemps vécu en Italie, où il arriva vers 1535, Claude Goudimel passe pour avoir initié Palestrina à l'art du contrepoint. L'œuvre la plus importante de Goudimel est la série des 150 Psaumes de David composés sur la traduction en vers des poètes Clément Marot et Th. de Bèze. Ce fut même la cause de sa fin tragique ; supposé protestant, Goudimel fut assassiné en 1572 (noyé, dit-on, dans le Rhône), à Lyon, où les massacres de la Saint-Barthélemy avaient eu leur répercussion.

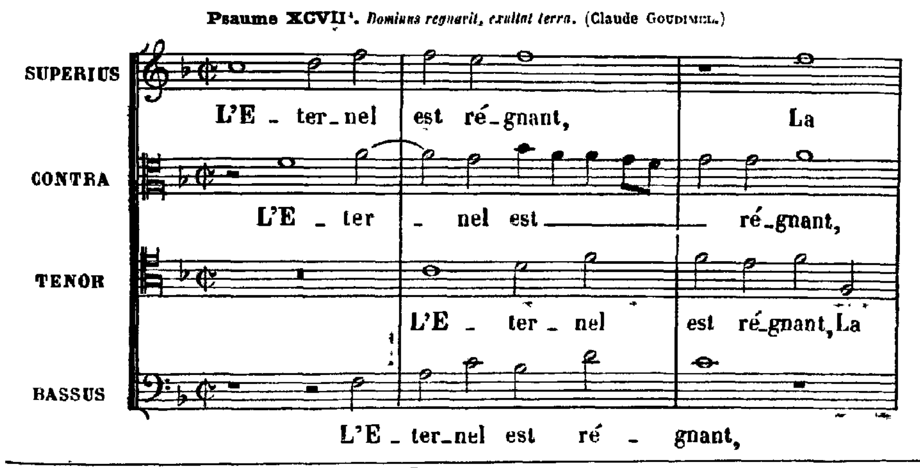
4. Fragment extrait de l'*Anthologie des Maîtres Religieux*, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, Paris.
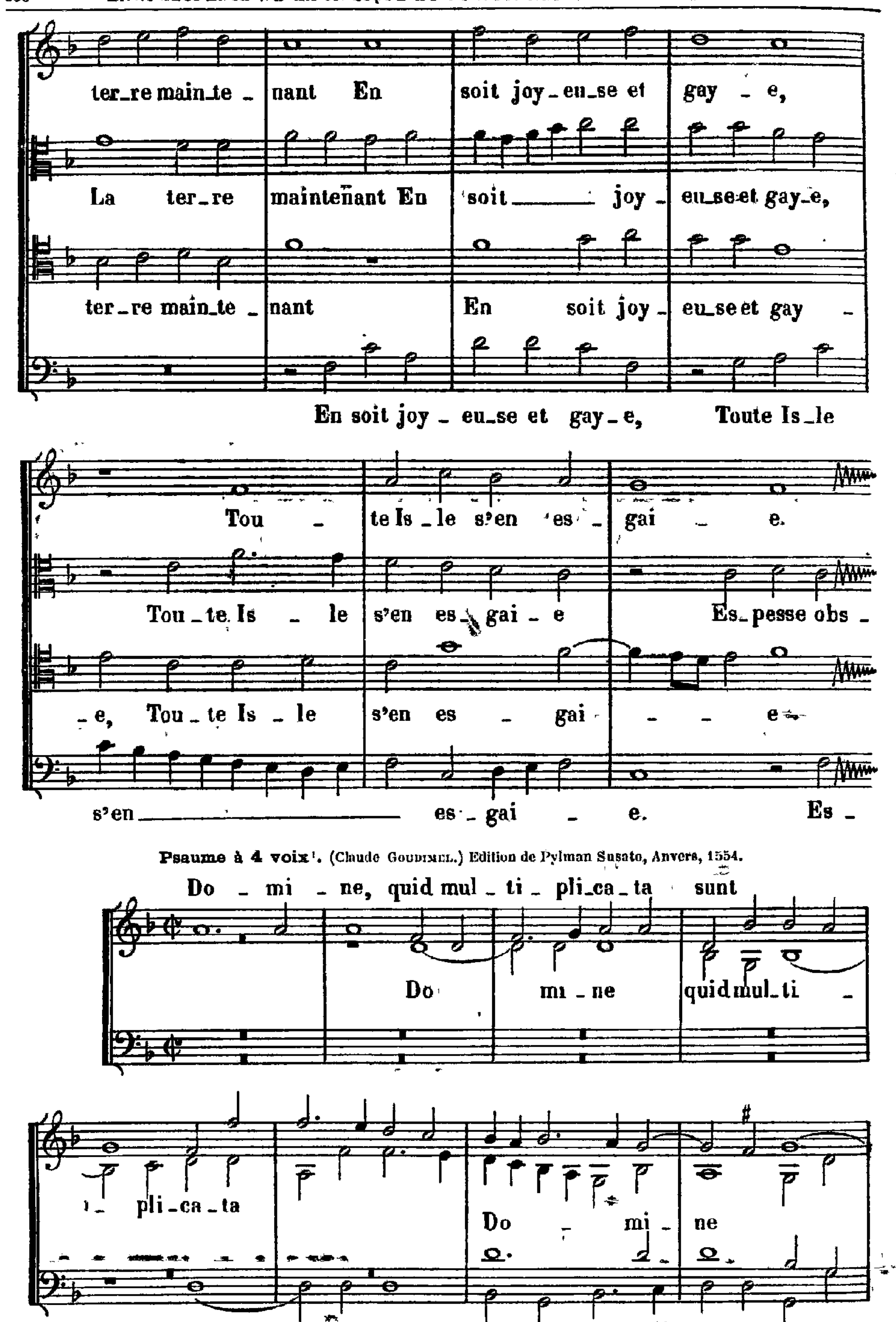


La renommée des contrapuntistes du nord de l'Europe étant parvenue en Italie, les différents papes qui se succédèrent depuis le xv[e] siècle jusqu'au début de la Renaissance comprirent tout l'intérêt qu'il y aurait, pour la musique religieuse, à attirer dans la Ville Eternelle les artistes créateurs dont le génie rayonnait en Flandre. C'est ainsi que plusieurs d'entre eux furent appelés aux fonctions, soit de chanteurs, soit de maîtres de chapelle, dans les basiliques romaines : le nom de Dufay figure parmi ceux des artistes de la maîtrise pontificale en 1428; on sait de même que Henrick Isaak vécut en Italie[1], ainsi que Josquin des Prés, dont on a retrouvé le passage à Florence en 1484, et qui, quatre ans après, séjourna à la cour de Ferrare. Quant à Goudimel, la tradition en fait le maître de Palestrina, et ce ne serait pas là son moindre titre de gloire aux yeux de la postérité.

En résumé, ce n'est pas uniquement à l'influence lointaine, mais bien à l'enseignement immédiat des contrapuntistes flamands que l'Italie du xvi[e] siècle doit la naissance de ses premières écoles musicales. D'abord cette merveilleuse École romaine, représentée par Costanzo Festa, Arcadelt et Animuccia, acquérant bientôt la plus haute célébrité grâce aux chefs-d'œuvre de Palestrina, de Vitoria, ainsi qu'aux compositions moins réputées de Nanini, Soriano, Anerio, Luca Merenzio; — ensuite celle de Venise, ébauchée en 1491 par Pietro de Fossis, continuée par le Brugeois Aédiran Willaert[2] aidé de ses nombreux élèves : Ciprien de Rose, Gabrieli, Zarlino, Baldassare Donati, Giovanni della Croce; — l'Ecole lombarde enfin, moins brillante que les deux précédentes, qui cependant nous fournit les noms estimés de : Costanzo Porta, Ludovico Balbo, Orazio Vecchi, Giuseppe Biffi, Paolo Cima, Pietro Pontio, Giangiacomo Gastoldi[3].
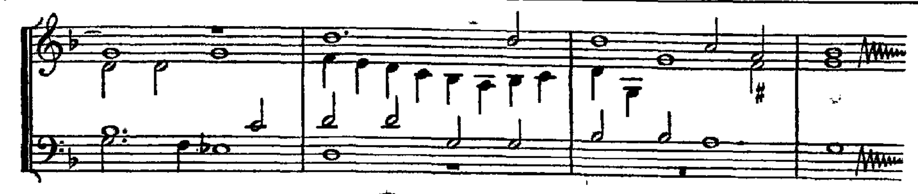
Psaume XCVII[4]. *Dominus regnavit, exultat terra.* (Claude Goudimel.)



1. Son surnom de Arrigo Tedesco en est la preuve suffisante.
2. Né à Bruges en 1480, Willaert fut d'adord l'elève de Okeghem, ensuite celui de Josquin (peut-être travailla-t-il avec Mouton ?). Pendant 35 ans qu'il vécut à Venise, il enrichit la bibliothèque San Marco d'un grand répertoire de messes, de motets et de psaumes. C'est Willaert qui inaugura l'écriture à double chœur.
3. Il n'y a trace de contrapuntistes ni à Naples ni à Florence; il sera question de cette dernière ville, au point de vue musical, dans le chapitre qui traitera ci-après des promoteurs du genre poetico-lyrique.
4. Fragment extrait de *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par Henri Expert, publié avec l'autorisation de MM. Emile Leduc, P. Bertrand et C[ie], éditeurs.



1. Fragment extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by G. Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et Co, édit., à Londres.



L'Allemagne, où, durant un demi-siècle, la musique avait été limitée aux premiers tâtonnements d'Adam de Fulda, — sans d'ailleurs progresser davantage avec Thomas Stolzer, Ludwiz Senlf ou avec les deux Finck (Heinrick et Hermann, celui-ci neveu du premier), — l'Allemagne subissait à son tour cette féconde émulation. Et c'est encore un Flamand, Roland de Lassus[1], qui sera appelé à fonder la fameuse Ecole de Munich et de Nuremberg, dont le plus glorieux représentant se nomme Hans Leo Hassler, après lequel on doit citer, à un rang plus humble, Sebald Hayden, Haüsl, Adam Gumpeltzheimer, Aichinger, Gregor.

Motet à 3 voix[2]. (Hans Hassler.)

1º SOPRANO: Ec_ce non dormi_ta - - - - - - - bit, non dor - - mi - ta - - - - - - bit, ne - que dor - - mi_et, ne - que dor - mi_et, ne - que

2º SOPRANO: Ec - ce non dormi - ta - - - - bit, ec - ce non dor - - - - - mi - ta - bit, ne - que dor - mi_et ne - que dor - mi - et,

ALTO: Ec - ce non dor_mi - ta - - - - - - - bit, ne - que dor - mi_et, ne - que dor - mi -
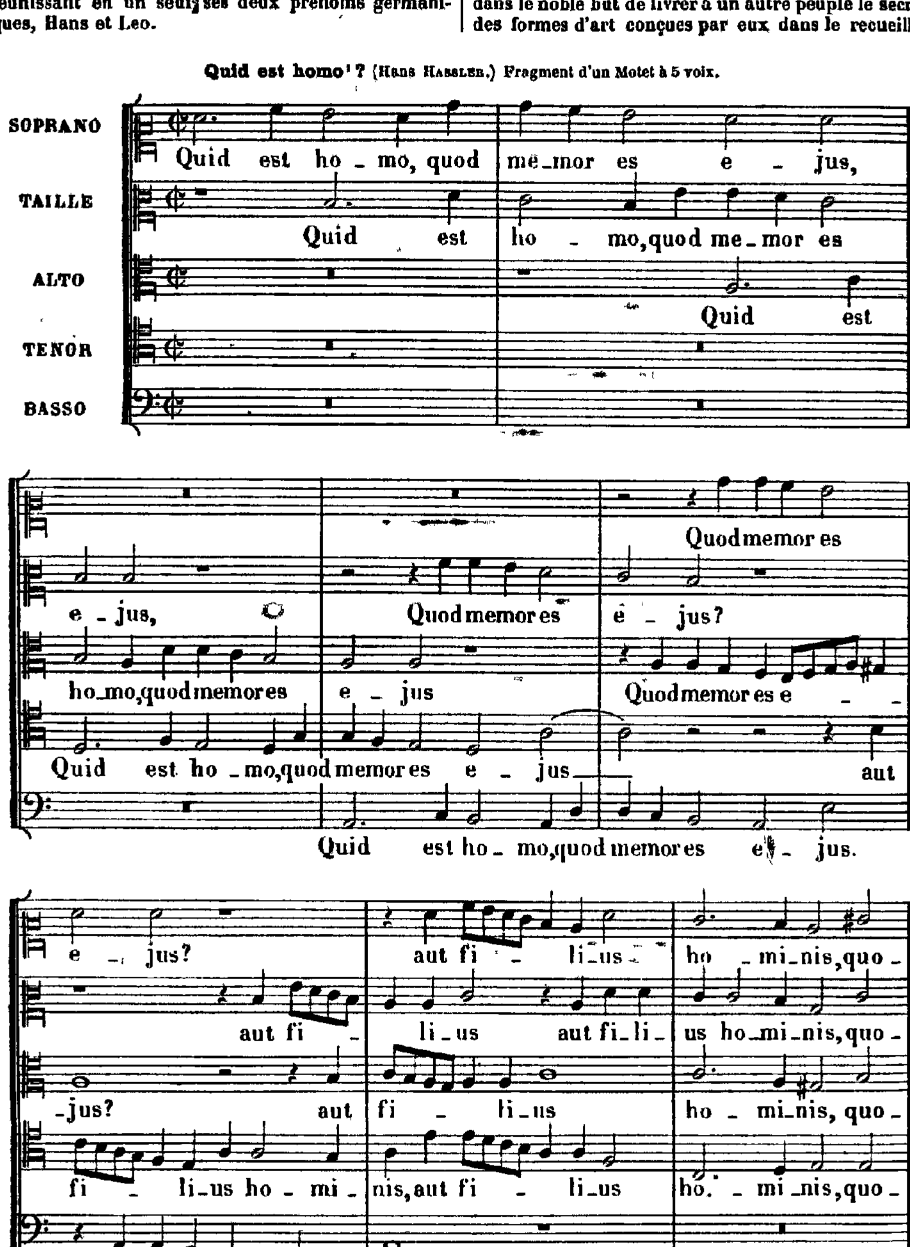
1. Connu également sous le nom italianisé de Orlando Lasso. Il était natif de Mons et passa une partie de son existence à Rome. En 1556, alors qu'il remplissait les fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, il fut appelé à Munich par le duc de Bavière, Albert V, près duquel il resta jusqu'à sa mort, survenue en 1594.

2. Fragment extrait de *Hans Leo Hasslers Werke*, Herausgegeben von Hermann Gehrmann, 1894, publié avec l'autorisation de MM. Breitkopf et Hartel.
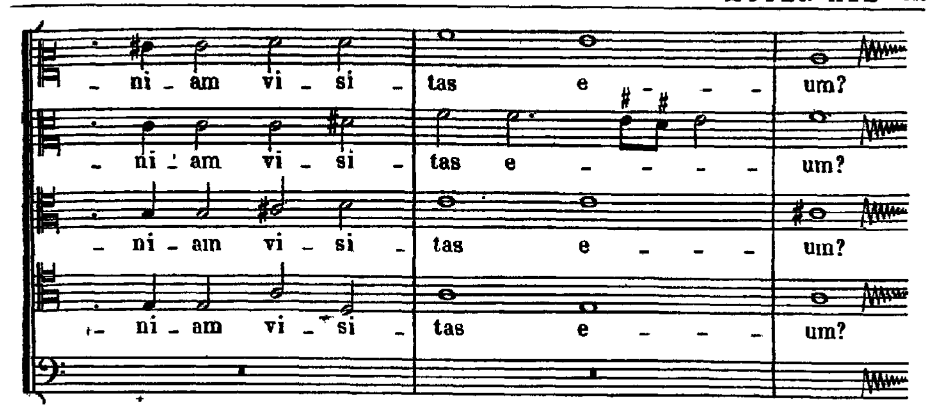
Bien moins le disciple que le continuateur de Roland de Lassus, Hassler aurait, paraît-il, appris les principes de son art sous la direction de Gabrieli, pendant un séjour qu'il fit à Venise. Le traitant en compatriote, les Vénitiens l'avaient baptisé Gianleone, réunissant en un seul ses deux prénoms germaniques, Hans et Leo.

Quelle irrésistible puissance de séduction l'Italie exerçait-elle donc sur tous ces musiciens flamands, hollandais ou germains, pour qu'ils consentissent ainsi à s'expatrier, à traverser, au prix de mille difficultés, les montagnes les plus escarpées de l'Europe, dans le noble but de livrer à un autre peuple le secret des formes d'art conçues par eux dans le recueille-

Quid est homo[1] ? (HANS HASSLER.) Fragment d'un Motet à 5 voix.



1. *Hans Leo Hasslers Werke*, Herausgegeben von Hermann Gehrmann, 1894, publié avec l'autorisation de MM. Breitkopf et Hartel.



ment de leurs froides cathédrales? Avaient-ils deviné qu'à leurs combinaisons contrapuntiques, édifiées selon une ordonnance qui fait songer aux lois de l'architecture, ce qui manquait, c'était une âme, l'âme mystérieuse de la mélodie? Prévoyaient-ils que leur froide statue sonore demandait à vivre, à s'animer sous la caresse du soleil méridional? Successivement on les voit arriver à Rome, quelques-uns s'y établir pour de longues années : après Dufay, c'est Heinrick Isaak; après Josquin des Prés, voici venir Roland de Lassus et Hassler[1]. Les Espagnols eux-mêmes accourent se grouper autour des nouveaux apôtres : à Luis Tomas da Vitoria, cité déjà parmi les promoteurs de l'École romaine, au même titre que Palestrina, son émule affectionné, il convient d'ajouter les noms — quelques-uns bien oubliés pour ne pas dire presque inconnus — de Escobedo, Salinas, Scribano, Moralès, Guerrero, Ortiz, Francesco Soto.

* * *

Entre les trois grandes « Epoques » — flamande, italienne, allemande — et concurremment avec les deux dernières — se place une imposante manifestation musicale qui prit naissance en France, et dont les représentants méritent d'être cités, bien que les œuvres de certains d'entre eux, écrites dans un genre pittoresque et sur des poésies profanes, ne présentent le plus souvent qu'un intérêt relatif au point de vue du contrepoint proprement dit.

Les éditions de Pierre Atteignant[2], celles d'Adrien Le Roy et Robert Ballard nous fournissent le nom des musiciens à qui nous sommes redevables de la création d'une Ecole exclusivement française :

Claudin de Sermizy, Claude Le Jeune, Guillaume Costeley, Clément Janequin (ou Jennequin) Jacques Mauduit, Gascongne, Courtoys, Eustache du Caurroy, Mouton[3].
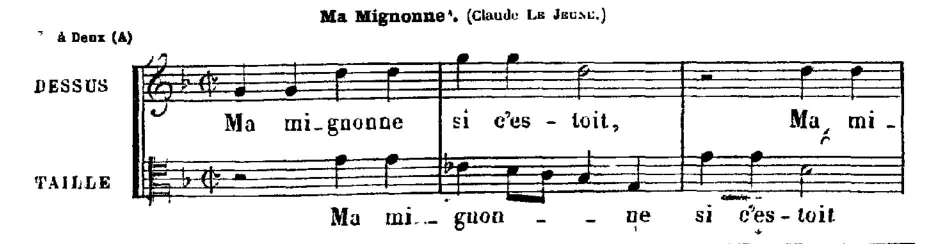
De toute cette Pléiade, les plus fameux furent, sans contredit, Janequin et Le Jeune. Du premier, nous possédons : « la Chasse », « l'Alouette », « le Chant des Oiseaux », la célèbre « Bataille de Marignan », plus quelques chansons à 4 voix.

Le second nous est connu par quantité de pièces légères dont les poésies qui servirent de trame à sa musique suffisent à indiquer l'allure madrigralesque si fort en honneur au XVIe siècle. Voici le vers initial de quelques-unes de ces pièces :

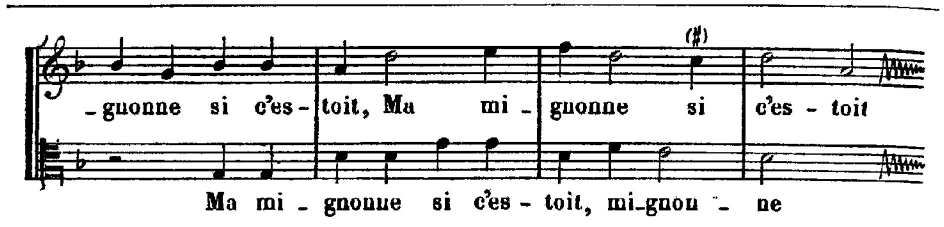
— Si dessus vos lèvres de roses...
— Vous êtes belle en bonne foy...
— Si madame eust jadis été de la partie...
— Tu ne l'entends pas, la, la, la, c'est latin.

Claude Le Jeune est, en outre, l'auteur d'une œuvre de plus vastes dimensions, qui ne contient pas moins de trente-neuf pièces réunies sous un titre général : *Le Printemps*. L'une d'elles, « Ma Mignonne », est elle-même subdivisée en huit numéros, écrits depuis 2 jusqu'à 8 voix, dont le thème mélodique, d'un rythme et d'un contour à peu près uniformes, est exposé chaque fois par une voix différente.
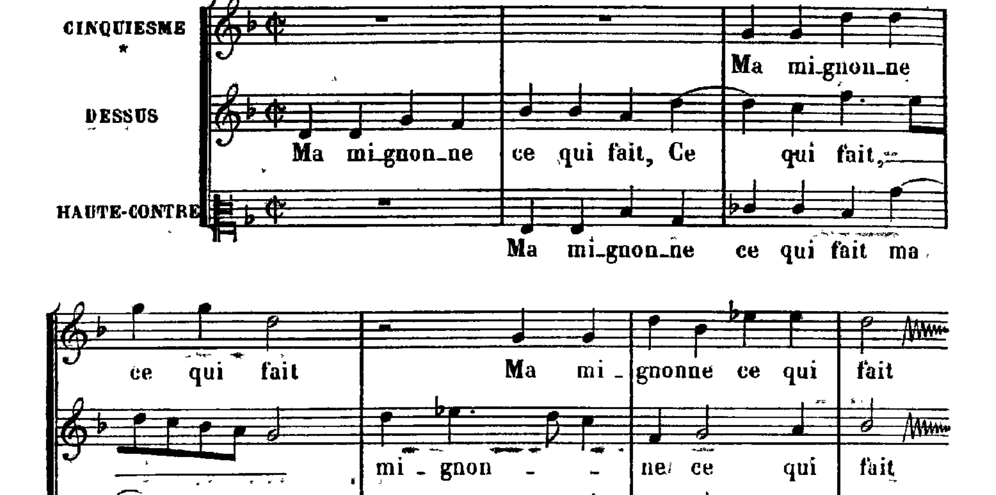
Ma Mignonne[4]. (Claude Le Jeune.)
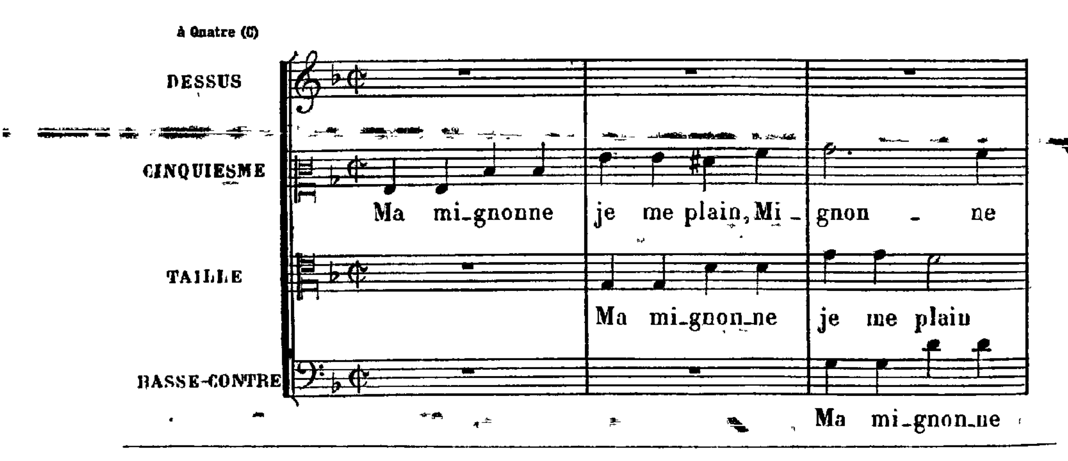


1. Ce fusionnement des diverses écoles a été cause de l'erreur commise par Alf. de Musset et Victor Hugo — peu érudits en matière musicale — lorsque, dans des vers célèbres, ils attribuèrent aux seuls Italiens la gloire d'avoir créé de toutes pièces le style dans lequel sont écrits leurs chefs-d'œuvre.
2. Editions de 1510, 1529 et 1603.
3. V. la belle publication *les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, par M. Henry Expert (Alph. Leduc édit., 1901, Paris).
4. *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par Henry Expert, publié avec l'autorisation de MM. Émile Leduc P. Bertrand et Cie, éditeurs.
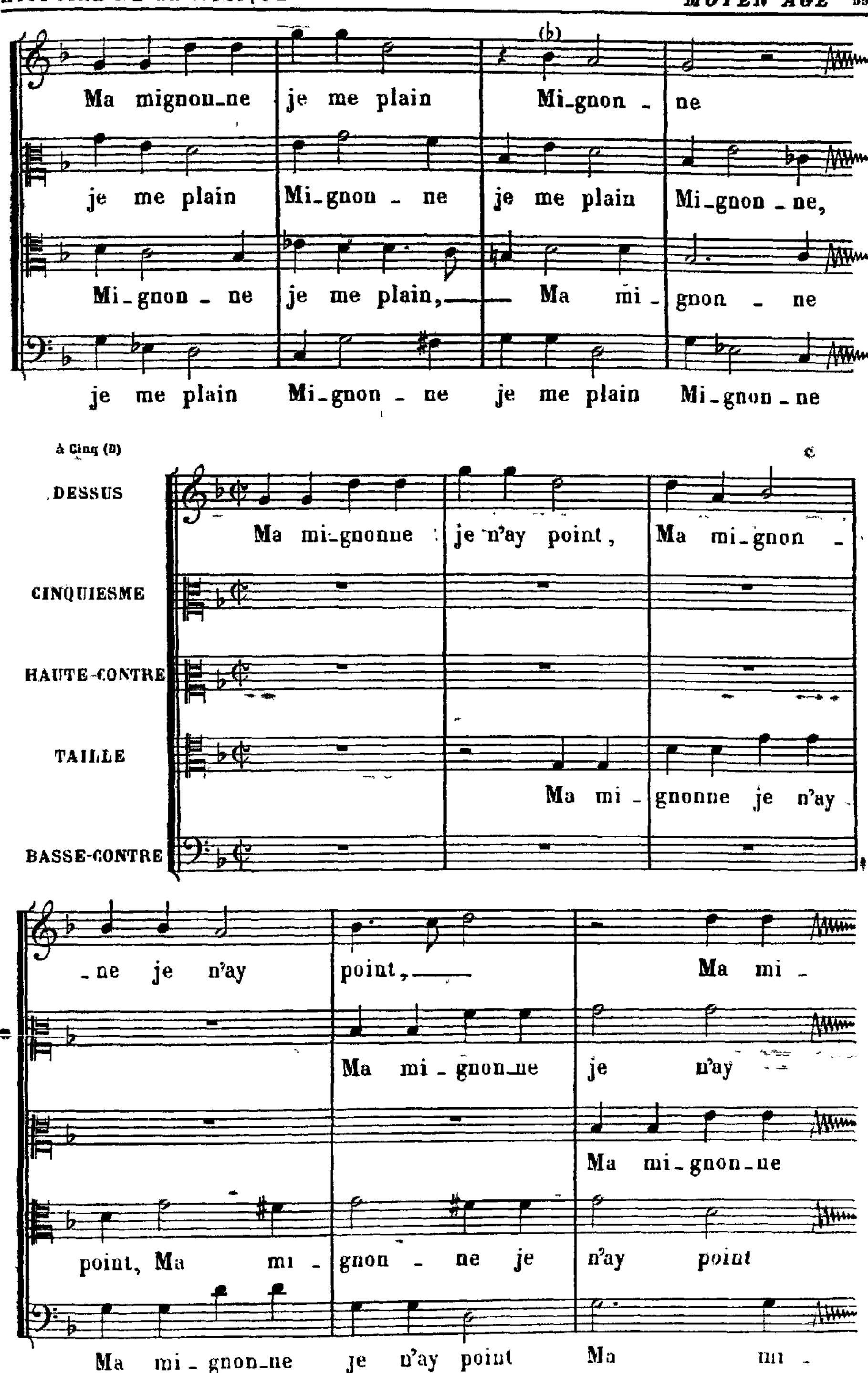


à Trois (B)





(*) Sans doute lira-t-on avec étonnement cette indication dans des pièces écrites pour 3 ou 4 voix? Celle désignée *Cinquiesme* était en réalité une partie ajoutée et confiée tantôt au soprano, tantôt à l'alto (plus rarement au ténor ou à la basse). On la dénommait quelquefois aussi *Vagans*, pour cette raison qu'elle passait d'une partie à l'autre selon la fantaisie du compositeur.


Ma mignon_ne je me plain Mi_gnon - ne
je me plain Mi_gnon - ne je me plain Mi_gnon - ne,
Mi_gnon - ne je me plain, Ma mi - gnon - ne
je me plain Mi_gnon - ne je me plain Mi-gnon-ne
à Cinq (D)
DESSUS
CINQUIESME
HAUTE-CONTRE
TAILLE
BASSE-CONTRE
Ma mi_gnonne je n'ay point, Ma mi_gnon -
Ma mi - gnonne je n'ay
- ne je n'ay point, Ma mi -
Ma mi - gnon_ne je n'ay
Ma mi - gnon - ne
point, Ma mi - gnon - ne je n'ay point
Ma mi - gnon_ne je n'ay point Ma mi -

à Six (E)

1er DESSUS
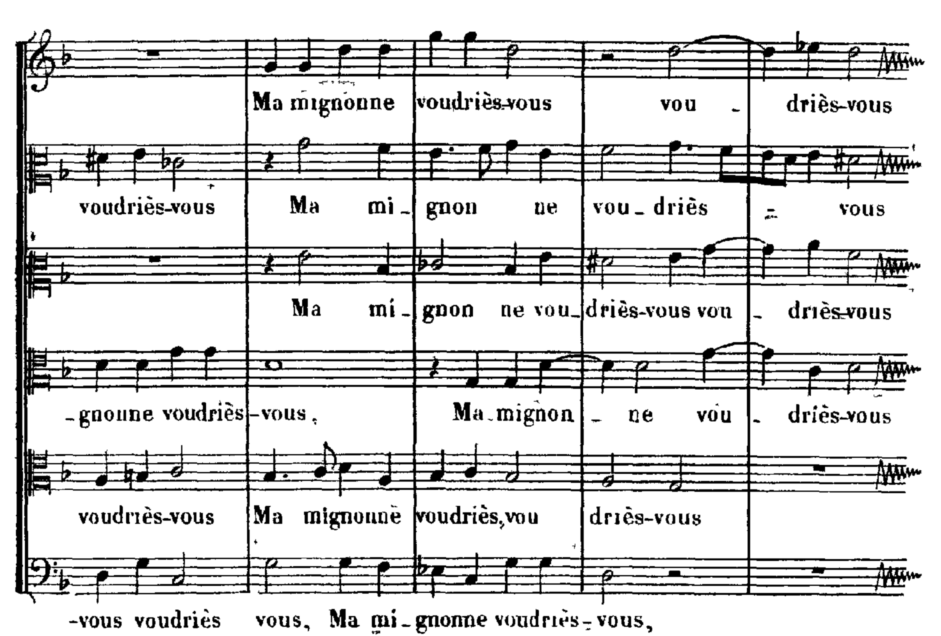
CINQUIESME
Ma mi_gnonne voudriès-vous ma mi_gnon - ne
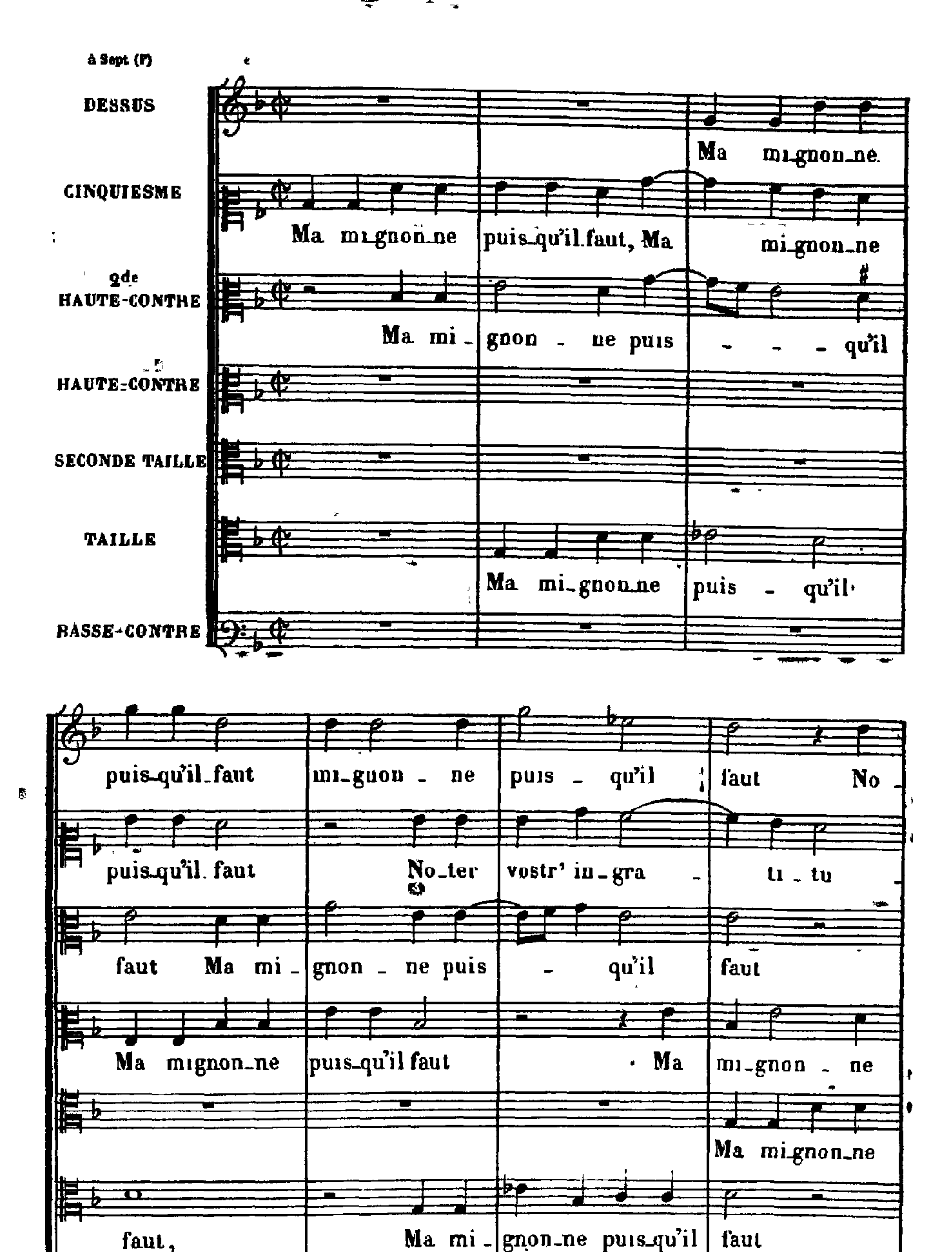
HAUTE-CONTRE
Ma mignon_ne voudriès-vous, ma mignonne voudriès-vous

SIXIEME
Ma mi_

TAILLE
Ma mi_gnonne voudriès-vous mignon - ne

BASSE-CONTRE
Ma mi_gnon_ne vou - driès -




à Sept (P)
DESSUS
CINQUIESME
2de HAUTE-CONTRE
HAUTE-CONTRE
SECONDE TAILLE
TAILLE
BASSE-CONTRE
Ma mignon_ne. puis_qu'il_faut mi_gnon - ne puis - qu'il faut No -
Ma mignon_ne puis_qu'il_faut, Ma mi_gnon_ne puis_qu'il faut No_ter vostr' in_gra - ti - tu -
Ma mi - gnon - ne puis - - - qu'il faut Ma mi - gnon - ne puis - qu'il faut
Ma mignon_ne puis_qu'il faut Ma mi_gnon - ne
Ma mi_gnon_ne
Ma mi_gnon_ne puis - qu'il faut, Ma mi - gnon_ne puis_qu'il faut

_ter vostr' in _ gra _ ti _ tu _ _ de

_ de, Ma

No _ ter vostr' in _ gra _ _ ti _ tu _ de,

puis qu'il faut, Ma mi _ gnon _

puis qu'il faut, Mi _ gnon _ ne

No _ ter vostr' in _ gra _ ti _ tu _ de,

Ma mi _ gnon _ ne puis

Dernière Partie (Cadence finale).

à Huit (G)

DESSUS — n'en a _ vons point d'au _

2d DESSUS — point d'au _ tre, N'en a _

2de HAUTE-CONTRE — d'au _ _ tre.

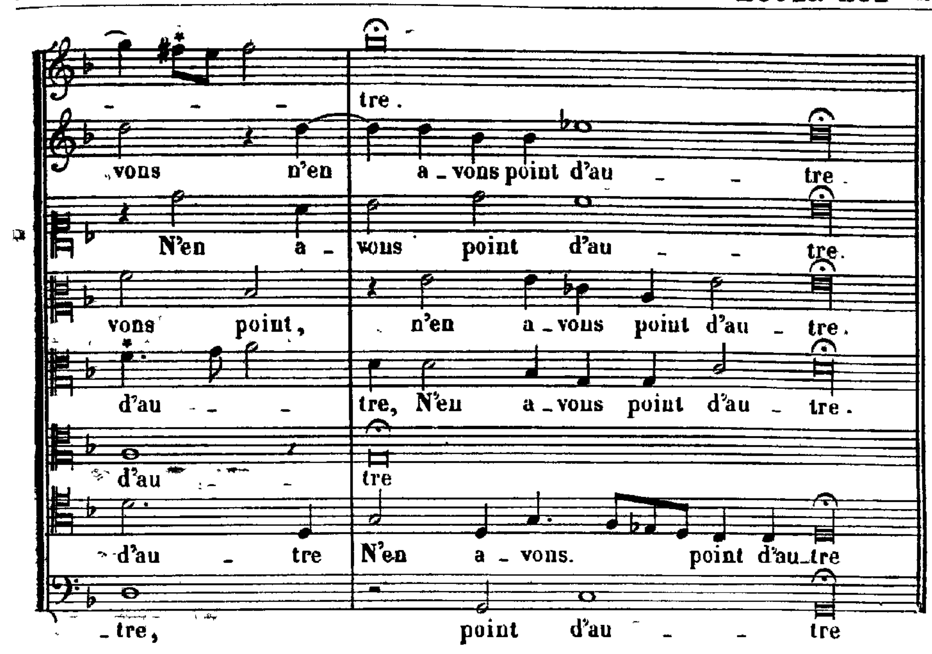
HAUTE-CONTRE — _ _ tre N'en a _

2de TAILLE — N'en a _ vons point

TAILLE — a _ vons point

2de BASSE-CONTRE — _ _ _ tre, N'en a _ vons point

BASSE-CONTRE — N'en a _ vons point d'au _ _



A en juger par les oraisons dithyrambiques que sa mort inspira, Le Jeune fut un Maître fort goûté de son époque :

Nul ne pouvoyt chatouiller les sens de si douce ravisson,
Et remplir, comme luy, d'ayse l'oreille et le cœur.
. . . .
Claude Le Jeune mourant, sont morts ensemble tout d'un coup
Des mouvements nombreux l'art, la science et l'honneur...

Ces vers élégiaques sont dus à la plume de N. Rapin, rimeur fantaisiste à qui la mesure de l'alexandrin ne suffisait pas pour exprimer l'ardeur de son culte[1].

De la même époque date, en France, une innovation assez curieuse, en tout cas conforme aux principes si fort en honneur, au début de la Renaissance, pour les arts plastiques, qui étaient de s'inspirer jusqu'à la servilité des formes de l'antiquité : il s'agit de l'application à la poésie française des règles de la métrique latine[2]. Le poète Baïf avait, le premier, imaginé de diviser son vers, non plus en pieds et hémistiches, mais en longues et breves, autrement dit en dactyles et spondées alternés. On conçoit sans peine que les musiciens contemporains de Baïf durent rivaliser de zèle pour appliquer ce procédé à la cadence de leurs phrases mélodiques. Ne serait-ce qu'à cet égard, les œuvres de Le Jeune, de Mauduit, de Du Caurroy, offrent un intérêt spécial. En tête d'une édition de Ballard, datée de 1603, se trouve une préface qui a pour objet de présenter au lecteur la nouvelle méthode poétique appliquée au rythme musical :

« *Les Antiens qui ont traité de la Musique l'ont divisée en deux parties, Harmonique et Rythmique, l'une consistant en l'assemblage proportionné des sons graves et aigus, l'autre des temps briefs et longs. L'Harmonique a esté si peu cogneue d'eux, qu'ils ne se sont servis d'autres consonances que de l'octave, la quinte et la quarte : dont ils composoient un certain accord sur la lyre, au son duquel ils chantoient leurs vers. La Rythmique, au contraire, a été mise par eux en telle perfection, qu'ils en ont fait des effets merveilleux : esmouvans par icelle les âmes des hommes à telles passions qu'ils vouloient : ce qu'ils nous ont voulu représenter sous les fables d'Orphée et d'Amphion, qui adoucissoient le courage felon des bestes plus sauvages, et animoyent les bois et les pierres, iusques à les faire mouvoir, et placer où bon leur sembloit. Depuis, ceste Rythmique a esté tellement négligée, qu'elle s'est perdüe du tout, et l'Harmonique depuis deux cens ans si exactement recherchée qu'elle s'est rendue parfaite, faisant de beaux et grands effects, mais non tels que ceux que l'antiquité raconte. Ce qui a donné occasion de s'estonner à plusieurs, veu que les Antiens ne chantoient qu'à une voix, et que nous avons la mélodie de plusieurs voix ensemble, dont quelques-uns ont (peut-estre) descouvert la cause : mais personne ne s'est trouvé pour y aporter remède, jusques à Claudin Le Jeune, qui s'est le premier enhardy de retirer cette pauvre Rythmique du tombeau où elle avoit esté si longtemps gisante, pour l'aparier à l'Harmonique. Ce qu'il a fait avec tel art et tel heur, que du premier coup il a mis notre musique au comble d'une perfection, qui le fera suyvre de beaucoup plus d'admirateurs que d'imitateurs...* »

(*) Nous reproduisons fidèlement ici la notation de M. Expert, qui signala lui-même par un point d'interrogation le conflit résultant du *fa* ♯ et du *fa* ♮ entendus simultanément. Ces sortes d'hérésies se rencontrent çà et là dans les œuvres de la Renaissance.
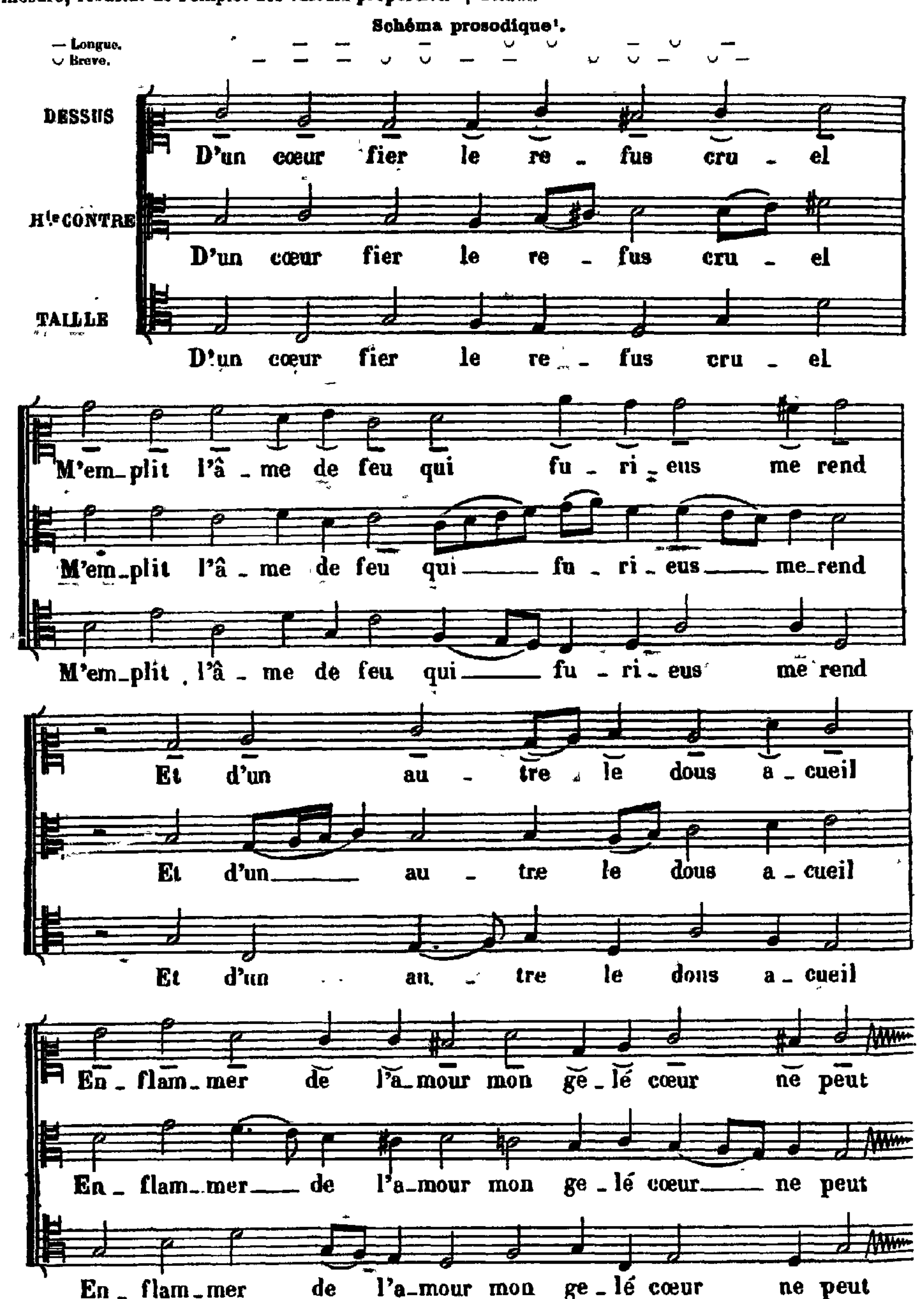
1. Un autre admirateur de Le Jeune glorifiait aussi dignement son idole, quoique sur un mode moins désordonné :

On aperçoit en sa Musique
Les secrets de Mathématique
Bien observez de point en point :
Mais en cet art dont elle est pleine
On voit qu'il a donné sans peine
La douceur à son contrepoint.

2. Dans un ouvrage imprimé en 1555, on trouve déjà plusieurs odes d'Horace mises en musique par Claude Goudimel.

Un exemple emprunté à Cl. Le Jeune fera comprendre de quelle façon se pratiquait la déclamation musicale sur des vers mesurés. A partir de la seconde moitié du XVII[e] siècle, l'avènement de la barre de mesure, résultat de l'emploi des valeurs proportionnelles, rendra superflu ce procédé métrique dont le but apparent était de préciser à l'exécutant la place des syllabes longues ou brèves, c'est-à-dire de doter la langue française d'un accent tonique qui lui fait défaut.

Schéma prosodique[1].



1. *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, par Henri Expert, publié avec l'autorisation de MM. E. Leduc, P. Bertrand et C[ie], édit

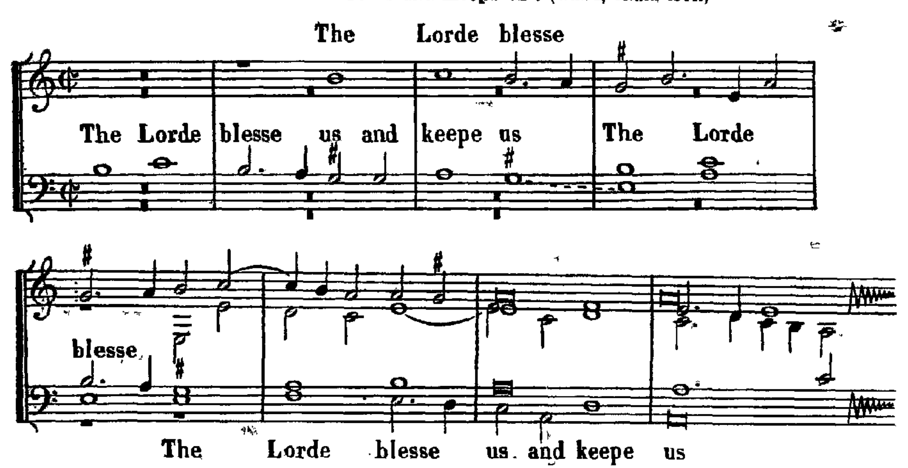
Il n'y a pas lieu de s'attarder à une particularité qui appartient exclusivement à l'Ecole française et dont, au surplus, la mode fut éphémère.

⁂

S'il est à peine besoin de dire quel culte fervent les Anglais professent pour la musique, il n'est pas moins vrai que le dilettantisme, chez eux, se réduit à une passivité peu commune, et que le don créateur leur a été parcimonieusement départi.
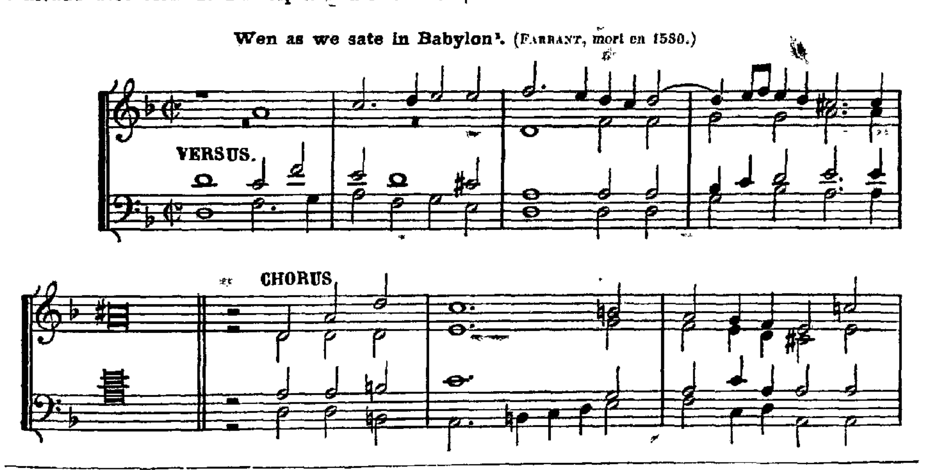
Deux ou trois compositeurs suffisent, dans le XIX[e] siècle, à illustrer leurs annales; encore la vogue dont ils ont bénéficié de leur vivant n'est-elle pas proportionnée à la faible valeur artistique de leurs œuvres.

The Lorde blesse us and Keepe us[1]. (WHITE, édition 1581.)
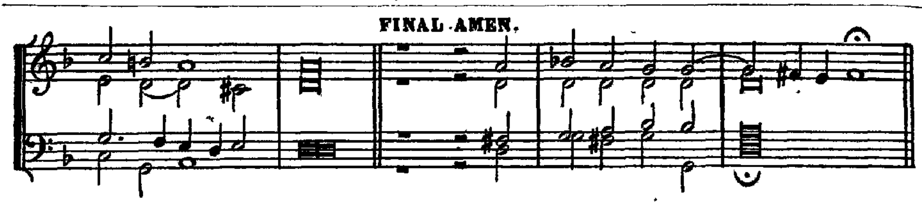


Cependant il n'en a pas toujours été ainsi, et le Dictionnaire de George Grove nous fournit amplement la preuve que, dès le XIV[e] siècle, une Ecole anglaise existait qui, dans la suite, devint même très florissante, sans avoir subi du dehors la moindre influence, pas plus qu'elle ne semble d'ailleurs en avoir exercé sur les nations voisines. Déjà parmi les déchanteurs, il a été fait mention de deux Anglais, Walter Odington et Simon Dunstede, dont le nom a parfois été confondu avec celui de Dunstaple. A moins d'admettre un cas de longévité extraordinaire, l'erreur n'est pas possible si l'on considère que le premier est né en 1351, alors que le second mourut en 1453. Contemporain de Dufay, John Dunstable passa son existence à Londres et fut enterré dans l'église Saint-Etienne. De ses compositions il reste quelques vestiges peu concluants. On n'est guère plus documenté sur les essais de ceux qui l'ont suivi de près : John Hamboys, Thomas Saintwix, Henry Habington[2].

Wen as we sate in Babylon[3]. (FARRANT, mort en 1580.)



1. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et C[o], éditeurs, à Londres.
2. Ces trois musiciens sont de l'époque d'Edouard IV (1470 à 1484).
3. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et C[o], éditeurs, à Londres.



Après avoir vécu longtemps des tâtonnements de la barbare diaphonie[1], l'écriture polyphonique, en Angleterre, fait d'immenses progrès auxquels les encouragements donnés par Henri VIII ne furent pas, dit-on, étrangers. Le sinistre monarque aimait, en effet, passionnément la musique, indéniable preuve que celle-ci a tous les pouvoirs, hors celui d'adoucir les mœurs!

Grâce à cette souveraine protection, le nombre des compositeurs anglais se multiplie singulièrement à partir de ce règne. Aussi la liste en est-elle longue : après Fairfax, qui obtient le titre de docteur en 1511, on retrouve les noms de Phelyppes, Gilbert Banester, Rowland Davy, William of Newark, John Torne, John Redfort, George Etheridge, Robert Johnson, Taverner, Robert Parsons, John Marbeck, Richard Edwardes, John Shepherde. Mais, de toute l'École anglaise, les plus remarquables contrapuntistes furent sans contredit : Tallis (voir le curieux exemple de la page suivante), Byrd, Christophe Tye (auteur particulièrement fécond dont la bibliothèque d'Oxford possède 7 antiennes, 14 motets à 3, 4, 5 et 6 voix), Richard Farrant, Robert Whyte et enfin Orlando Gibbons, dernier représentant de cette importante période qui prit fin avec lui en 1625.

***

Ce serait tomber dans une grave erreur de conclure, d'après ce succinct exposé des différentes Écoles de contrepoint, qu'entre le XVe et le XVIIe siècle le sceptre de la composition a été tenu exclusivement par les seuls contrapuntistes et qu'aucune forme musicale ne vit le jour en dehors de l'ingénieuse juxtaposition des voix, sorte d'architecture sonore si adéquate au sentiment religieux, en si parfaite harmonie avec le calme mystique des églises offertes au recueillement des fidèles.

Que les chœurs sublimes des Palestrina, des Vitoria, des Roland de Lassus, aient fini par ne plus rencontrer que l'indifférence; qu'une réaction complète dût s'ensuivre, c'est le sort réservé aux plus nobles conceptions de l'esprit humain, et moins que toute autre l'art n'est à l'abri de ces évolutions. Certes le jour viendra où la musique purement monodique prendra le contrepied des enchevêtrements polyphoniques, où de purs chefs-d'œuvre seront traités de complications fastidieuses et barbares : « Tota hæc modulandi ratio quam symphoniasticam vocant, » tel était l'anathème lancé par Jean-Baptiste Doni contre les précurseurs de la musique. Un peu plus tard, mais toujours dans le même esprit, Caccini écrira : « Les savants connaisseurs m'ont toujours engagé à ne pas admirer ce genre de musique, qui, en empêchant de comprendre les paroles, détruit la pensée et les vers... Ils m'exhortaient, au contraire, à suivre la manière tant louée par Platon et par d'autres philosophes, lesquels, dans les éléments de la musique, considèrent d'abord la parole, ensuite le rythme, et en dernier lieu le *son*, au lieu de suivre l'ordre inverse. Ils voulaient enfin que la musique, pénétrant dans l'intelligence de l'auditeur, y réalisât ces admirables effets dont nous parlent les écrivains de l'antiquité et que l'art moderne était impuissant à produire par le secours du contrepoint[2]... » Ainsi c'était au nom des anciens que se préparait la révolte.

S'appliquant, en effet, à pénétrer le sens des théories contenues dans les livres de Boëce, d'Euclide, traduisant patiemment Aristoxène et Aristote, les musiciens tenteront désormais de s'inspirer de cette déclamation lyrique qu'ils supposaient avoir été l'idéal des Grecs et des Latins.

Cependant dès la fin du XVe siècle — bien avant cette réaction par conséquent — on trouve déjà trace d'un art musical très distinct de la polyphonie, qui semble avoir marché parallèlement avec elle, quoique dans l'indépendance, sinon l'ignorance absolue du contrepoint. En 1474[3], à Mantoue, on joue un *Orfeo* dont la partie musicale est l'œuvre de Garni; quelques années après, en 1486, dans la même ville, c'est une tragédie *Dafne*, qu'accompagne une partition de Pietro della Viola. Du XVe au XVIe siècle la mode à Florence sera de donner, chaque année, pendant le mois de mai[4], des représentations d'œuvres littéraires agrémentées de chants à 2 et à 3 voix, avec prélude instrumental par un petit orchestre composé de violons, violes et luths. Peu à peu la coutume s'établira de ces sortes de divertissements, et les villes d'Italie, même les moins importantes, suivront tour à tour l'exemple offert par Mantoue et Florence. La faveur des princes est acquise à cette cause : chacun d'eux prétend, pour son duché, à la supériorité des artistes qu'il protège, tous rivalisant d'encouragements donnés à la musique. Le duc de Guidabaldo fait entendre à Urbino, en 1508, *la Calandria* de Bibbiena : quatre violes alternant avec un nombre égal de voix exécutent un « *bel air* qui n'était autre qu'une oraison à l'amour[5] ». Et pour ajouter à l'effet mystérieux de cette harmonie, n'avait-on pas imaginé de cacher les instrumentistes

1. Si l'on adopte les conclusions de Grove, — et la documentation de son Dictionnaire est de celles qui offrent les garanties les plus solides, — l'École anglaise serait, de toutes les Écoles de contrepoint, la plus ancienne, son existence se manifestant avec Dunstede, un siècle et demi avant l'admission de Dufay à la Chapelle pontificale. Or, si l'année 1428 est généralement acceptée comme celle de l'arrivée de Dufay à Rome, les documents relatifs à Dunstede sont loin de concorder avec l'hypothèse qui nous est offerte par l'estimé musicographe : pour quelques-uns, Dunstede serait né en 1351 à Worwick; d'autres le font mourir en 1369. Mais tout semble indiquer qu'il a appartenu au XVIe siècle, non au XVe. Grove ajoute encore que la musique avait fait d'immenses progrès en Angleterre, avant même que fussent employés les signes servant à en fixer l'exécution. C'est possible; mais sur quoi cette assertion repose-t-elle? Les premiers vestiges de polyphonie écrite nous apparaissent si informes, si barbares, qu'il est naturel d'en déduire que les improvisations durent être encore plus imparfaites.
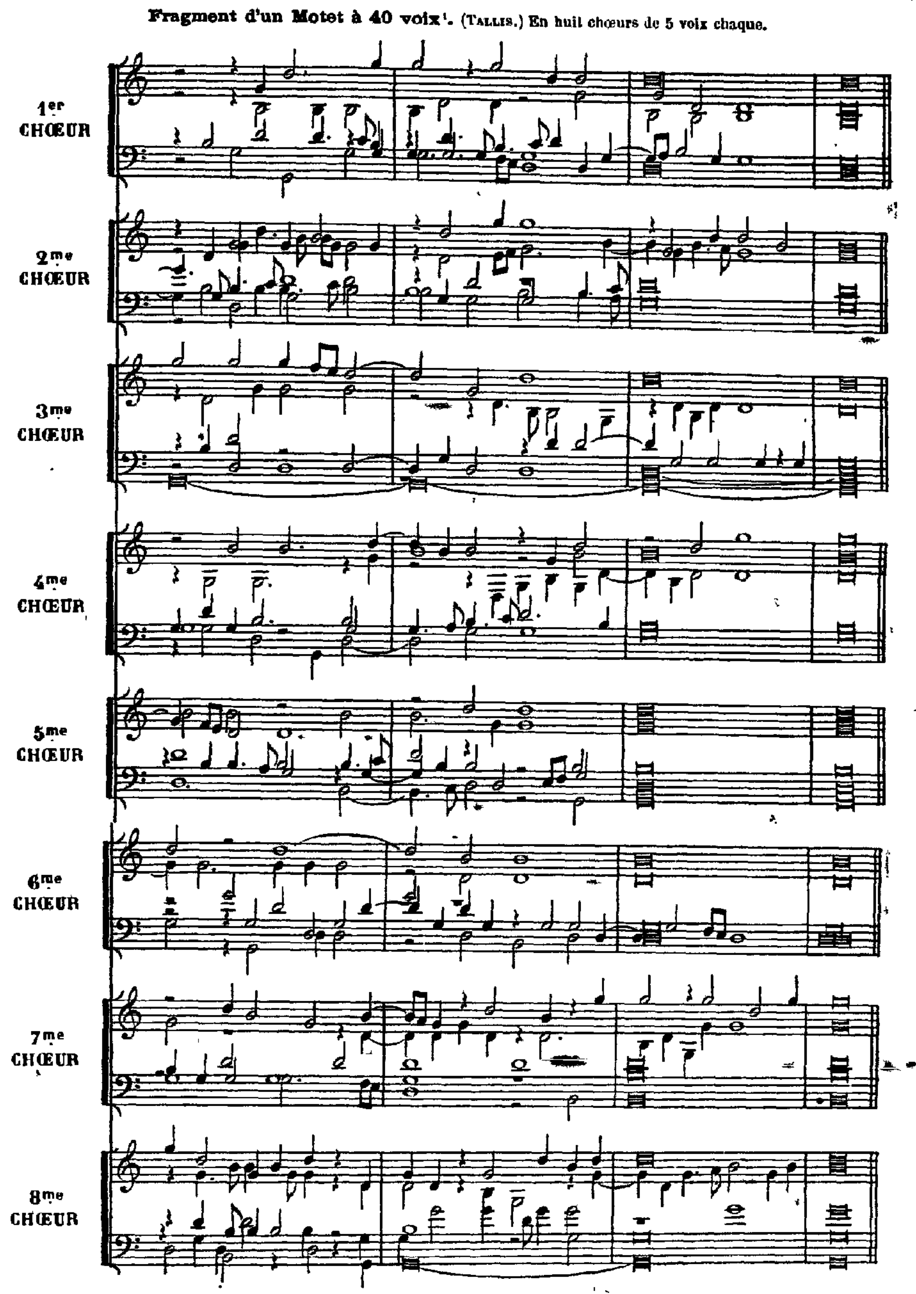
2. V. dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1900 l'article paru sous le titre : *les Écoles de la musique*, par M. Camille Bellaigue.

3. Cf. *L'Opéra avant l'Opéra*, par Romain Rolland (*Revue de Paris* du 1er février 1904).

4. *Le Maggi*, id., ibid.

5. Id., ibid.

Fragment d'un Motet à 40 voix[1]. (TALLIS.) En huit chœurs de 5 voix chaque.



aux regards des auditeurs! Dix ans après, le Vatican servira de théâtre à une représentation des *Suppositi* de l'Arioste, avec intermèdes de fifres, cornemuses, cornets, violes, luths et petit orgue; certain passage plut beaucoup dans lequel le son de la flûte se mariait délicieusement à la voix humaine.

D'une façon générale, nous apprend M. Romain Rolland, aucune pièce antique ou « à l'antique » n'a été jouée au XVIe siècle, en Italie, sans qu'elle comportât une partie musicale dont l'auteur récoltait

1. Extrait du *Dictionary of Music and Musicians*, by George Grove, publié avec l'autorisation de MM. Macmillan et Cie, éditeurs, à Londres.

sa part de succès, égale à celle du poète de l'œuvre originale. Ainsi furent représentées, au cours des années 1541 et 1545, à Ferrare, l'*Orbache*, puis l'*Egle*, deux tragédies de Cinzia auxquelles collaborèrent comme musiciens Alfonso della Viola pour la première, Antonio del Cornetto pour la seconde; en 1566, à Venise, le *Troiane* de Lodovico Dolce, avec la musique de Claudio Merulo; en 1585, à Vicence, l'*Edipo* de Giustiniani, avec une partie chorale de Andrea Gabrieli.

L'an 1600, deux musiciens, Jacopo Peri et Giulio Caccini, se rencontrèrent pour offrir au public, chacun simultanément, une *Euridice*, sorte de drame lyrique dont Florence eut la primeur. Comme le dit excellemment M. Camille Bellaigue[1], « le trait dominant de l'idéal gréco-florentin fut la pure intellectualité de la musique, ou du moins la prédominance reconnue dans la musique à l'élément intellectuel... On lui faisait le tort (à la musique) et presque l'injure de chercher à côté d'elle, pour la lui conférer du dehors, une noblesse, une grandeur, qu'elle possède elle-même, en elle-même, et qu'elle n'a pas besoin d'emprunter. Le verbe seul parut alors capable de l'en investir... et c'est au nom du verbe que fut alors désavouée et maudite l'ancienne polyphonie vocale. »

Telle est l'origine de cette forme nouvelle, l'opéra-récitatif, dont un intendant du grand-duc de Toscane, Emilio del Cavaliere, allait poser les premières bases et qui devait plus tard, avec Monteverde, atteindre à son plein épanouissement. Le genre en fut vite adopté, et Cavaliere allait être suivi de nombreux imitateurs : Agostino Agazzari (1606); Stefano Laudi, de qui l'on représente en 1634, sur le théâtre des Barberini, l'opéra à grand spectacle *Sant'Alessio;* Marazzoli, qui, en 1656, fait entendre une œuvre symbolique : *Il trionfo della Pietà*, dont le sujet avait été fourni par le futur pape Clément IX, le cardinal Rospigliosi.

De tous les continuateurs de Cavaliere, celui paraissant avoir réalisé avec le plus de bonheur les théories du maître serait Giacomo Carissimi, né en 1606 à Marino, mort en 1674 à Rome, où il dirigeait la musique au collège Saint-Apollinaire, après avoir débuté comme maître de chapelle à Assise. L'œuvre la plus connue de Carissimi est une sorte de drame biblique bâti sur l'histoire de Jephté.

Durant cette merveilleuse époque d'éclosion artistique qui a nom la Renaissance, ne vit-on pas aussi des peintres abandonner momentanément le pinceau pour la lyre, et trouver dans la musique un délassement à leurs travaux habituels? Giorgione, Bassano, Tintoretto, Jean d'Udine, furent, paraît-il, des musiciens pratiquants[2]. A l'encontre des littérateurs modernes, les poètes d'alors ne considéraient pas l'art lyrique comme méprisable ou indigne de leur muse, et Torquato Tasso aurait été, dit-on, capable, aussi bien que Monteverde, d'ajouter une déclamation musicale au combat de Tancrède et de Clorinde, comme aussi à la scène d'Armide et de Renaud de sa *Jérusalem délivrée*. Les arts reverront-ils jamais des temps aussi magnifiques?

***

Avant d'aborder l'étude des diverses formes musicales — motet, chanson, madrigal — qui nous ont été léguées, tant par les maîtres primitifs que par ceux de la Renaissance, il convient d'exposer brièvement les règles que s'imposaient les contrapuntistes dans l'art si délicat de l'écriture des voix. Ces règles, véritable discipline qui se dégage de la fréquentation de leurs œuvres plutôt qu'on ne la trouve consignée dans les rarissimes ouvrages didactiques[3] de l'époque, — en général d'une parfaite obscurité, — nous les verrons progressivement se multiplier, rivaliser de tyranniques complications, puis s'orienter vers une rigueur, une subtilité, de plus en plus dogmatiques, pour aboutir enfin à l'enseignement tel qu'il est pratiqué actuellement dans nos Conservatoires jaloux de les maintenir prisonnières de leurs préjugés pédagogiques.

Au temps barbare de la Diaphonie, alors que nul code n'existait établissant la distinction à faire entre consonances et dissonances, l'antinomie la plus criante résidait dans l'accouplement des intervalles employés. Loin de constituer le moindre progrès sur la Diaphonie, le Déchant, nous l'avons dit, ne fut que l'improvisation, encore moins scrupuleuse, de ces mêmes duretés.

De quelle intuition géniale des lois harmoniques dut-il être doué celui qui le premier discerna la relation existant entre les sons simultanés, et apprécia le degré de perfection qu'une consonance (l'octave ou la quinte) possédait relativement à une autre consonance (la tierce ou la sixte)! Ce génie, ce Christophe Colomb d'un monde inexploré, qui fut-il? On l'ignore. Pour si simple qu'elle nous apparaisse aujourd'hui, la découverte n'en était pas moins extraordinaire.

Néanmoins, la loi des consonances une fois établie, le problème n'était pas entièrement résolu : pour compléter le cycle de la gamme, restaient trois intervalles (inégalement discordants vis-à-vis de la tonique), la seconde, la quarte et la septième, dont il s'agissait de réglementer l'emploi. Fallait-il, en les rejetant, restreindre de près de moitié l'échelle diatonique? N'allait-on pas de cette manière se condamner à l'emploi des seules consonances? Sans doute il eût suffi, pour satisfaire l'oreille, de disposer les voix en rapport constant soit de tierces, soit de sixtes; mais la répétition de ce procédé n'était pas exempte de monotonie ni de fadeur. Quant aux successions parallèles de quintes ou d'octaves, la perfection absolue de leur rapport harmonique en fit rejeter l'usage, et l'on ne rencontre pas un seul exemple de cette symétrie dans toute l'œuvre contrapuntique.

Pour utiliser les trois dissonances de seconde, de quarte ou de septième et atténuer la rudesse de leur contact, deux artifices furent adoptés qui consistent : 1° à ne jamais faire intervenir ces dissonances que *préparées*, c'est-à-dire préalablement entendues, dans l'agrégation précédente, à l'état de consonances, sous condition qu'elles redescendront ensuite d'un degré, soit sur l'intervalle momentanément suspendu; 2° à les envisager comme mode de transition mélodique entre deux *intervalles*, pourvu que la marche en soit pratiquée par degrés exclusivement conjoints.

1. *Les Époques de la Musique* (*Revue des Deux Mondes* du 1er décembre 1900).

2. Cf. M. Romain Rolland (*Revue de Paris*, 1er février 1904).

3. Il suffit de parcourir le traité de Zarlino (1517-1590) (intitulé *Istituzioni Harmoniche*) pour se faire une idée de la complication des exercices auxquels devait jadis s'astreindre un musicien avant de prétendre acquérir la souplesse de main nécessaire à l'art du contrepoint. Écrit en italien, cet ouvrage, dont l'impression date de 1609, n'a jamais été traduit. Il en existe un exemplaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève.
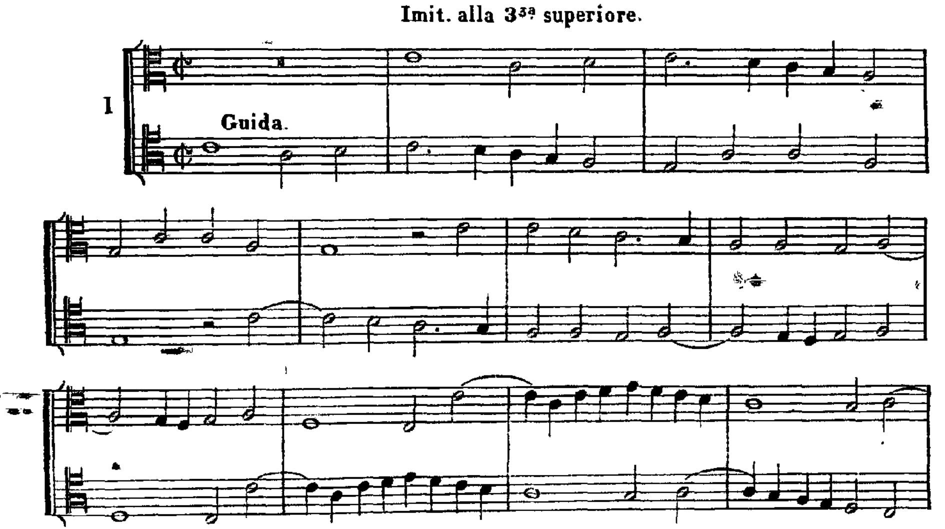
Mélodiquement parlant, il sera interdit d'employer non seulement les intervalles augmentés ou diminués, mais encore les sauts de sixte majeure et de septième, ainsi que le mouvement chromatique[1].

En tant que théorie *fondamentale*, le contrepoint[2] repose uniquement sur l'observance de ces règles assez simples. Est-ce à dire qu'il se réduit à si peu de chose? Il n'est pas besoin d'examiner de bien près les œuvres des compositeurs primitifs pour se convaincre du contraire, et de même qu'il n'est pas suffisant, pour mériter le nom d'architecte, d'entasser péniblement pierres sur pierres, de même le seul fait d'échafauder un certain nombre de parties vocales sans contrevenir aux principes élémentaires de l'écriture polyphonique, ne constitue pas le contrapuntiste.

Quoique se soumettant rigoureusement aux lois de cette syntaxe, — pour du reste triompher aisément des difficultés qu'elle présente, — les Dufay, les Okeghen, les Josquin des Prés, témoignent, dans la construction de leurs pièces musicales, d'une tout autre préoccupation : ce qu'ils ambitionnent, c'est de créer des formes, d'édifier des monuments sonores qui, pour n'être pas à la portée de la vulgaire mémoire, n'en résisteront que mieux aux caprices des âges. Il importe peu que le thème imaginé possède une valeur intrinseque en tant que contour mélodique, ou soit doué d'une physionomie rythmique bien saisissante; c'est uniquement l'assise nécessaire sur laquelle reposera l'ensemble du morceau. Confié à une voix — c'est-à-dire à l'une des parties vocales — qui les présentera à découvert, ce thème, d'une demi-mesure, d'une mesure au plus, sera, sitôt exposé, repris soit à l'unisson ou à l'octave, soit à la quinte, plus rarement à un autre intervalle, par une seconde voix qui le cédera à une troisième, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'un nouvel élément intervienne qui servira de modèle à des imitations analogues.

Commun à presque tous les maîtres du xv[e] et de la majeure partie du xvi[e] siècle, ce procédé se prêtait à de multiples combinaisons qui elles-mêmes variaient suivant le caprice ou l'ingéniosité du compositeur : tantôt l'imitation reproduira le modèle initial en se déplaçant des temps forts aux temps faibles; tantôt deux sujets, combinés en contrepoint indépendant, seront imités l'un et l'autre par deux voix disposées symétriquement aux premières; parfois aussi à un intervalle ascendant du *sujet* répond l'intervalle descendant qui lui correspond, et inversement : c'est l'imitation par mouvement contraire; ou bien encore le modèle est reproduit en sens rétrograde, de la derniere note à la première, toute relation mélodique des intervalles dûment observée. Ces différents genres d'imitations étaient désignés sous le nom de *canons*, à cause des règles (*canoni*) extrêmement rigoureuses auxquelles le compositeur était tenu de se soumettre en les combinant. Ces règles s'inscrivaient au début de la pièce, indiquant si le canon était *perpétuel, circulaire, ouvert, fermé*[3].

Exemples de différents Canons[4]. (Zarlino.) Extraits des *Istituzioni Harmoniche*.



1. On ne commence à rencontrer l'emploi du chromatique que vers la seconde moitié du xvi[e] siècle; encore les exemples en sont-ils fort rares.

2. Il y en avait de différentes espèces : le contrepoint (*punctus contra punctum*) était *æqualis* ou *inæqualis*, *compositus* ou *floridus*, *disalto* ou *sincopato*.

3. On trouvera à ce sujet une précieuse indication dans la *Nouvelle Instruction familière*, par Michel de Menehou (publiée par M. Henry Expert, Leduc édit., 1900). C'est au chapitre XXVIII, *Pour cognoistre les Canons* : « Considerant que beaucoup de jeunes gens laissent à chanter souventes fois quelque bonne musique à faute d'entendre et sçavoir quelque petite difficulte que les musiciens mettent souvent en une partie de leur musique, qu'ils appellent vulgairement *canon*, cela m'a induit à rediger par escript, le plus briesvement que j'ay peu faire, les différences qu'il y a. Et pour ce aucuns Musiciens ont de coustume de signer le canon, non seulement quand il le doit commencer, car coustumierement ils le font, mais aussi de signer le propre ton sur lequel il se doit prendre si faire se peut, sans y mettre aucun titre par-dessus les autres ou y motte pour plus aisement les cognoistre, et pourtant :

« Canon in Diatessaron, c'est à la quarte.
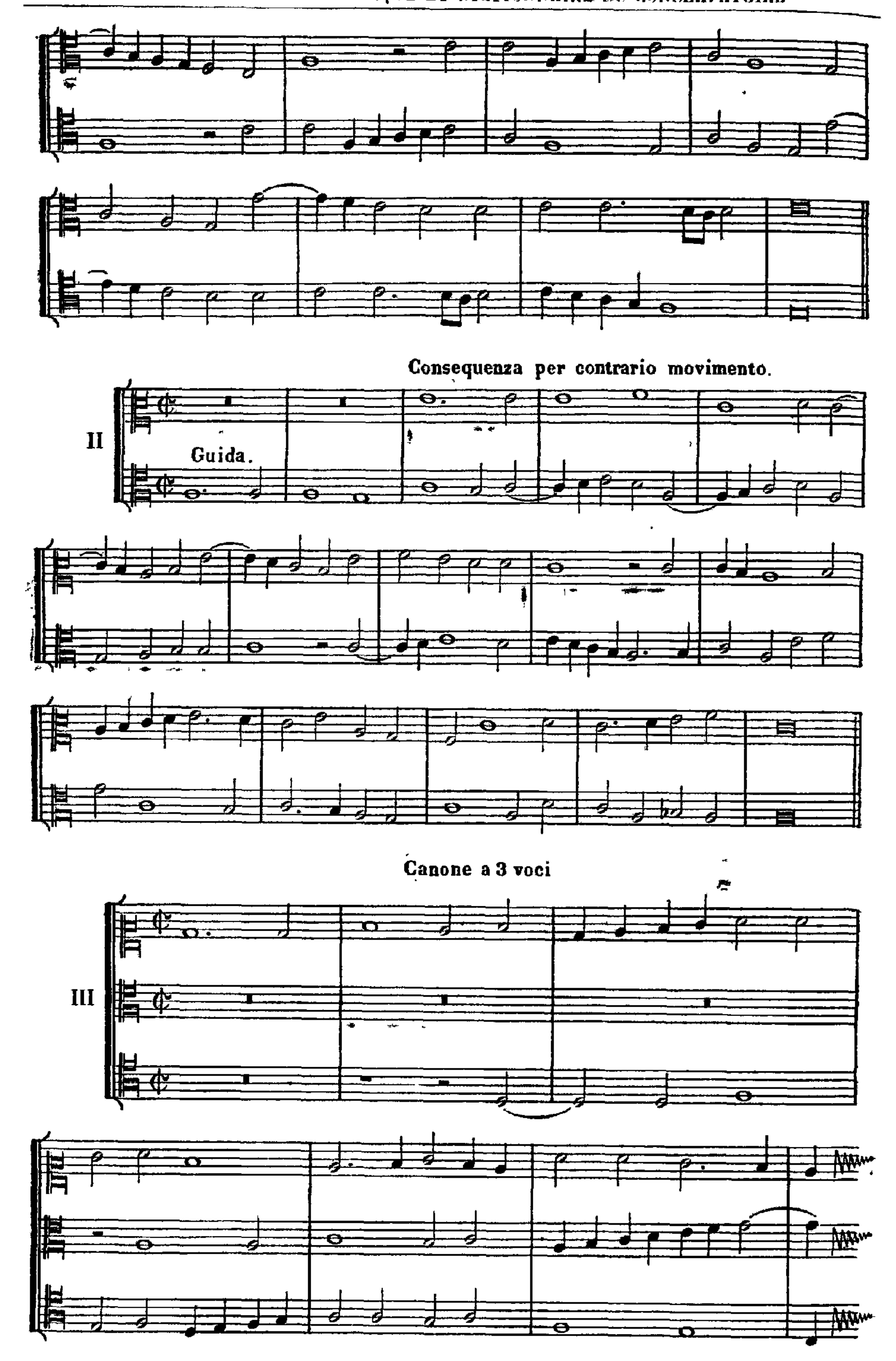
« Canon in Diapente, c'est à la quinte.
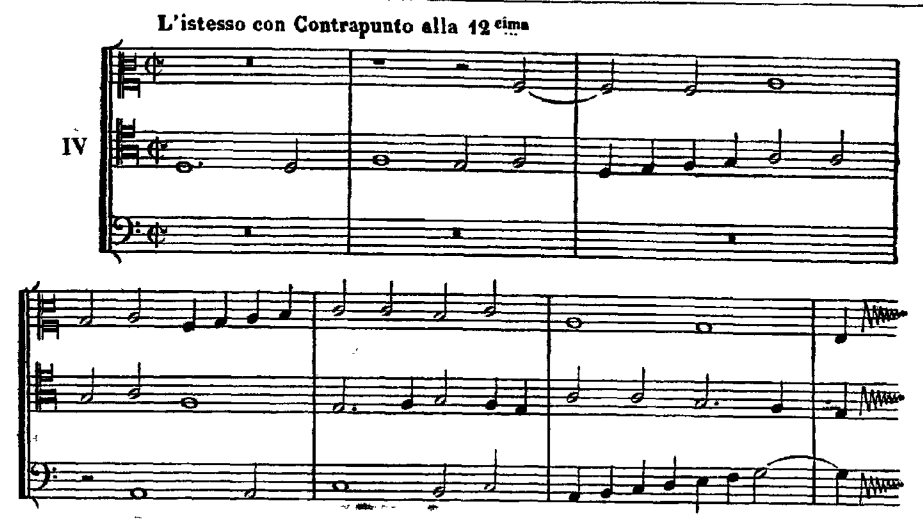
« Canon in Diapason, c'est à la double.

« Canon in Disdiapason, c'est à la double sus-double.

« Il y a autres canons, auxquels il gist grande difficulte pour raison que l'on ne donne a cognoistre la maniere de les trouver... »

4. Edit. Venetia, 1639. Bibliothèque Sainte-Geneviève.
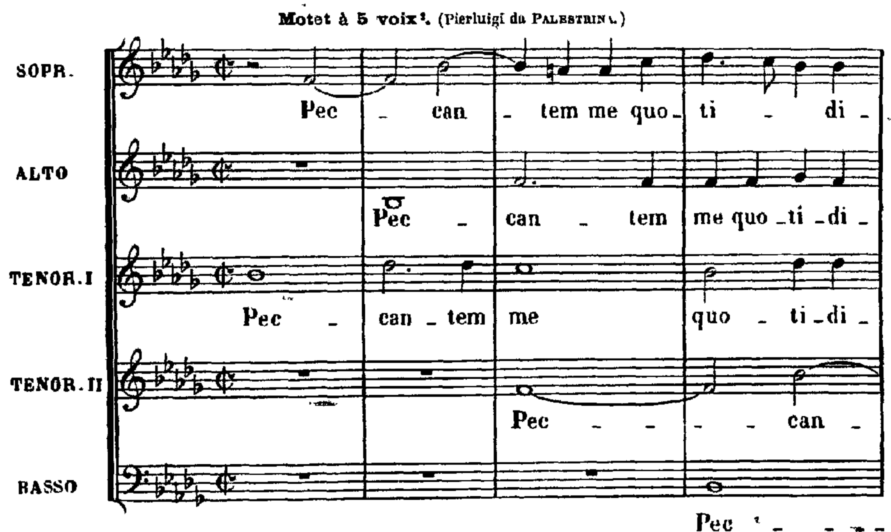

Consequenza per contrario movimento.
II
Guida.
Canone a 3 voci
III



Faut-il voir dans cet amour de la complexité l'influence du style architectural gothique? Fut-ce à l'exemple des seulptures ouvragées, des flamboyantes ogives ornant les cathédrales, que les contrapuntistes d'autrefois se sont plu à ces recherches d'un raffinement puéril et déconcertant?

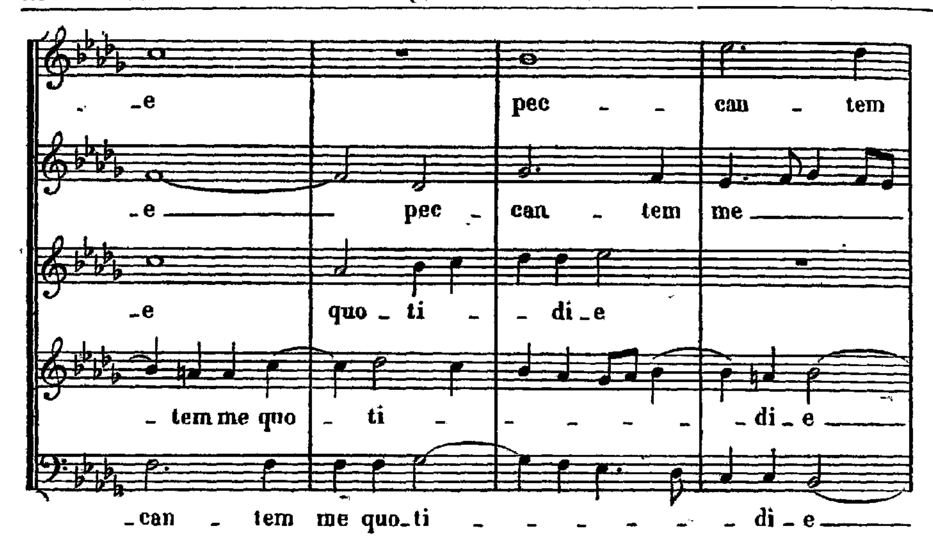
Ce n'est évidemment pas à la solution de semblables rébus que doivent leur immortalité les génies précurseurs dont le nom est l'objet de notre admiration. Trois grandes figures se détachent lumineuses sur le fond obscur de ce lointain passé : Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomas Luis da Vitoria et Roland de Lassus. A lui seul, le premier symbolise tout l'art musical d'une époque, il lui a légué son nom; ne dit-on pas : « La musique palestrinienne », comme on dit : « Le siècle de Périclès »? Pourtant il est suffisamment prouvé que le célèbre Prénestin[1] vécut d'abord de l'enseignement des Franco-Flamands et des Néerlandais, ses ancêtres artistiques, que ces maîtres aient été Goudimel ou Josquin, peu importe! Quelle part prit donc Palestrina à l'évolution de cette période? Et de quelles qualités particulières et supérieures ses œuvres témoignent-elles pour que lui soit universellement accordée la primauté sur ceux qui le précédèrent comme sur la plupart de ses contemporains? Ce n'est pas dans l'ingéniosité plus ou moins subtile des enchevêtrements contrapuntiques qu'il en faut chercher l'explication. Certes, à l'égal de tout autre, Palestrina a possédé l'habileté d'écriture qui caractérise la maîtrise, et qui fut monnaie cou-

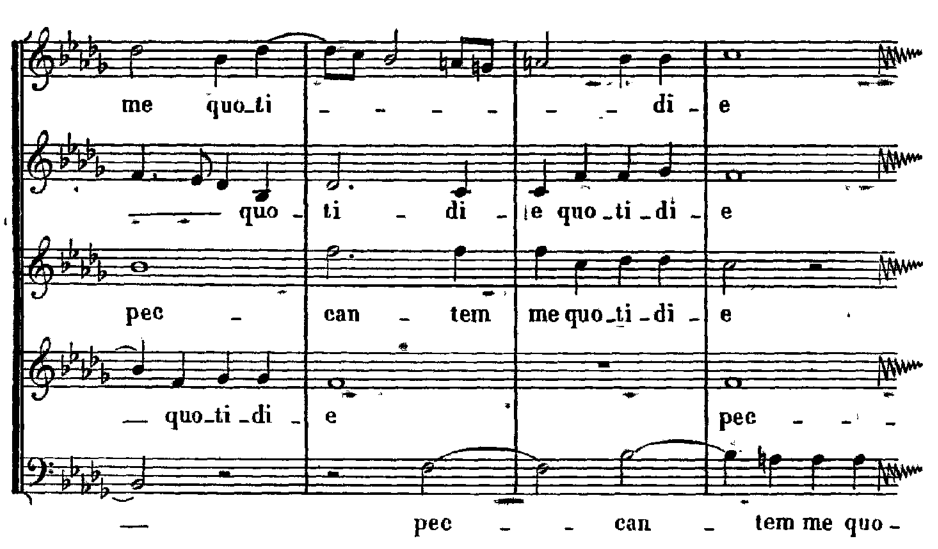
Motet à 5 voix[2]. (Pierluigi da PALESTRINA.)



1. Præneste, nom par lequel on désignait dans l'antiquité la petite ville de Palestrina, *lieu de naissance de Pierluigi.*

2. Fragment extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux*, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.





rante chez les compositeurs de son temps. Mais sa réelle supériorité fut dans une mystérieuse divination du vrai pouvoir de la musique, dont l'objet doit être de communiquer l'émotion, non de satisfaire uniquement l'oreille; le premier, il a trouvé dans l'exquise sensibilité de son âme les accents qu'il fallait pour parler à d'autres âmes; le premier, il a su convaincre, il a su chanter. Nul exemple plus probant que le début de son motet à 5 voix : *Peccantem me quotidie!* Quel profond sentiment d'humilité traduit la courbe de sa ligne mélodique! Dans le thème exposé d'abord par le soprano, reproduit ensuite en imitation par le ténor, comme il est poignant ce passage du La ♮ au Ré ♭! Car, bien qu'atténué par l'intervention de l'ut, — que l'orthodoxie du contrepoint rendait nécessaire, — l'intervalle de quarte diminuée n'en subsiste pas moins, on en a la sensation, on en subit le déchirement. C'est vraiment là une musique qui veut qu'on l'écoute à genoux!

Giovanni Pierluigi vit le jour dans une petite ville des environs de Rome, Palestrina, sous le nom de laquelle on a coutume de le désigner. On fixe sa naissance à l'année 1524[1], sous le pontificat du pape Clément VII (Jules de Médicis), et sa mort au 2 février 1594. Appelé au poste de maître de chapelle de Saint-Pierre, puis quelque temps après à celui de Saint-Jean de Latran, il écrivit vers 1555 les *Improperia*, l'une de ses premières compositions et qui lui valut la protection du pape Marcel II.

1. 1526 suivant l'affirmation de plusieurs historiens. Cf. Habert.

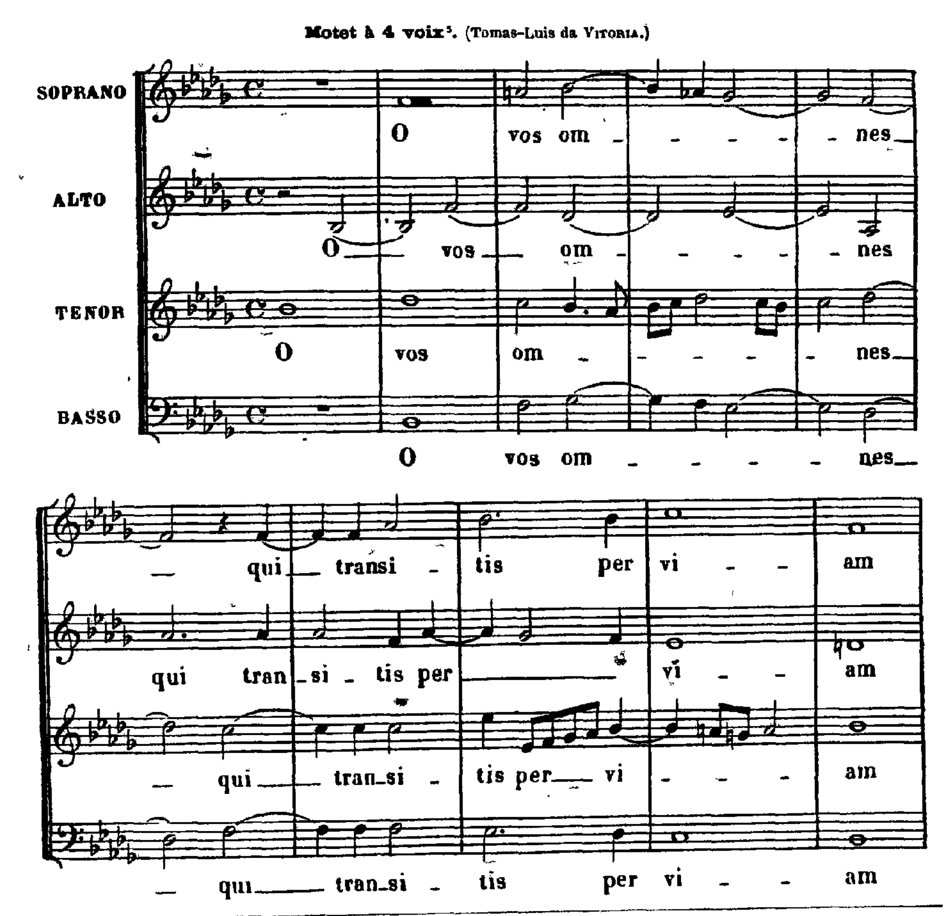
A cette époque, une décision du concile de Trente[1] venait de jeter l'anathème sur les inconvenantes fantaisies dont la mode commençait à s'introduire dans la musique d'église et qui faisaient pressentir la décadence prochaine du style religieux. Ému de cet état de choses, le souverain pontife encouragea son maître de chapelle à donner l'exemple d'une réforme si urgente; c'est alors que Palestrina écrivit sa fameuse messe, connue sous le nom de *Messe du Pape Marcel*[2], qui, avec un *Stabat* à deux chœurs, est considérée comme l'œuvre la plus parfaite du génial musicien[3].

Le nom de Palestrina évoque immédiatement à sa suite celui de Vitoria, non pas seulement à cause de l'inaltérable amitié que l'on dit avoir uni ces deux rares artistes, mais parce que l'œuvre de chacun d'eux se recommande à notre admiration par les mêmes qualités: pureté dans la forme, émotion sincère, sublime religiosité.

Espagnol de naissance et resté fidèle au souvenir de la patrie, à en juger par l'hommage qu'il fit de son premier recueil de messes[4] au roi Philippe II, Vitoria avait éprouvé l'irrésistible attraction de cette terre italienne, à l'exemple des nombreux Flamands qui, depuis un demi-siècle, y étaient venus porter la bonne parole musicale. L'ascendant de Palestrina le décida sans peine à se fixer dans la Ville Eternelle, qu'il semble n'avoir plus quittée; de même que son ami, il y exerça les fonctions de maître de chapelle, ce qui lui fut l'occasion d'écrire et de faire exécuter de nombreuses pièces vocales d'une perfection de style rare, parmi lesquelles il convient de citer les motets: *Gaudent in cœlis; Duo seraphim clamabant; O vos omnes qui transitis per viam;* enfin et surtout *O magnum misterium,* type irréprochable de sa polyphonie savante et de sa mélodie émue.

A part cette émotion qui lui fait un peu défaut, —

Motet à 4 voix[5]. (Tomas-Luis da Vitoria.)



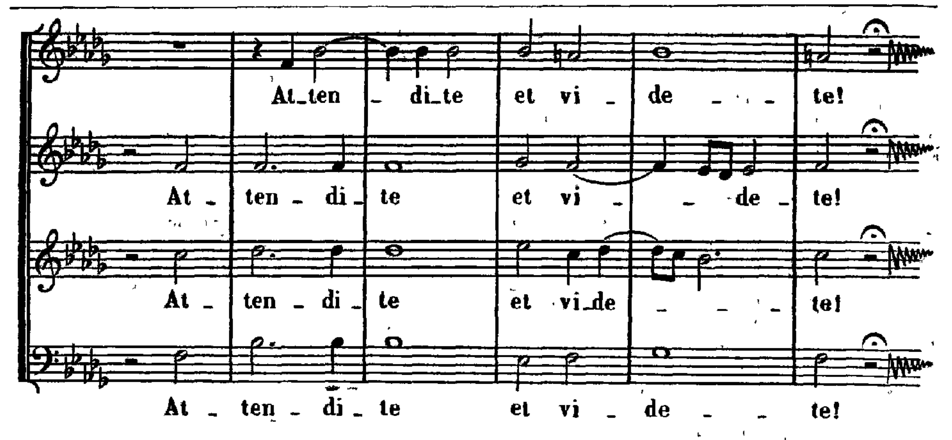
1. « ... Ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit. »

2. 1557. Le pontificat de Marcel II n'ayant duré que six semaines, il est difficile de préciser si cette messe qui lui est dédiée fut ecrite de son vivant, ou si Palestrina en fit un hommage posthume. (*Palestrina*, par M. Brenet, Paris, Félix Alcan, 1906.)

3. De la même époque, les *Lamentations*, l'hymne *Crux fidelis* (à deux chœurs), plusieurs *Magnificat* (à 4 et à 5 voix), la messe sur *ut-ré-mi-fa-sol-la*, imprimée sous le nom de *Gianetto*, pseudonyme adopté par Pierluigi dans ses premieres compositions. Le nombre de ses œuvres est considérable. Cf. le catalogue qui se trouve à la fin du volume (déjà cité) de M. Brenet.

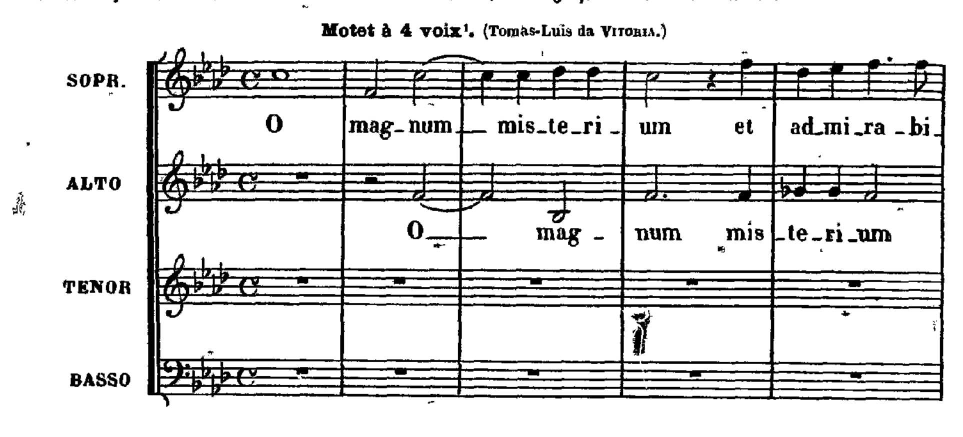
4. 1583.
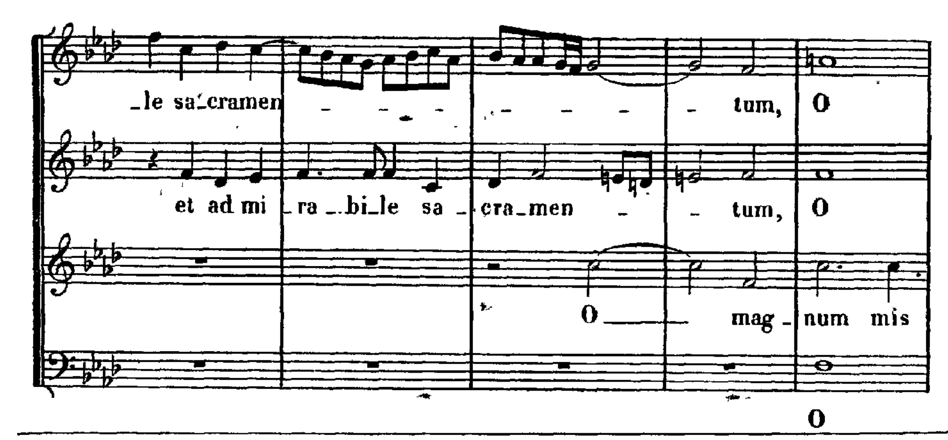
5. Fragment extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux*, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.



surtout si l'on compare ses compositions à celles des génies précédents, — Roland de Lassus fut un des contrapuntistes les plus prodigieux qu'ait produits le XVI[e] siècle, sans nul doute celui dont la fécondité a été la plus extraordinaire. Ses œuvres atteignent le chiffre invraisemblable de 2.000, au nombre desquelles on ne compte pas moins de 60 messes, de 10 *Magnificat* et de 1.200 motets.

Motet à 4 voix[1]. (Tomàs-Luìs da VITORIA.)





1. Fragment extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux*, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.

mag _ num ___ mis - - te - - ri _ um et ad _ mi _

mag _ num ___ miste - - ri _ um et admi _ ra _ bi _ le sa _ cramen

_ te _ ri _ um et ad _ mi _ ra _ bile sa _ cramen - - - -

mag _ num ___ miste _ ri _ um et admi _ ra _ bi _ le sa _ cra _

_ ra _ bi _ le et ad _ mi _ ra _ bi _ le sa _ cramen - - tum

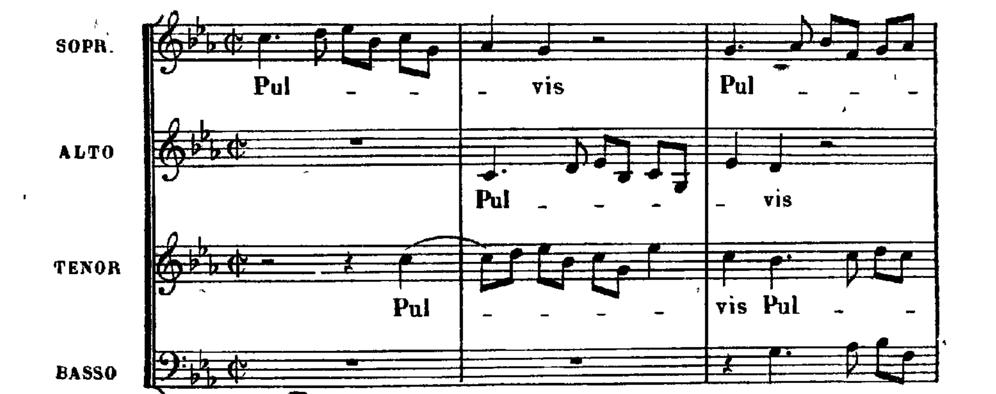
- - tum et ad _ mi _ ra _ bi _ le sa _ cra _ men _ tum

- - tum et ad _ mi _ ra _ bi _ le sa _ cra - men _ tum
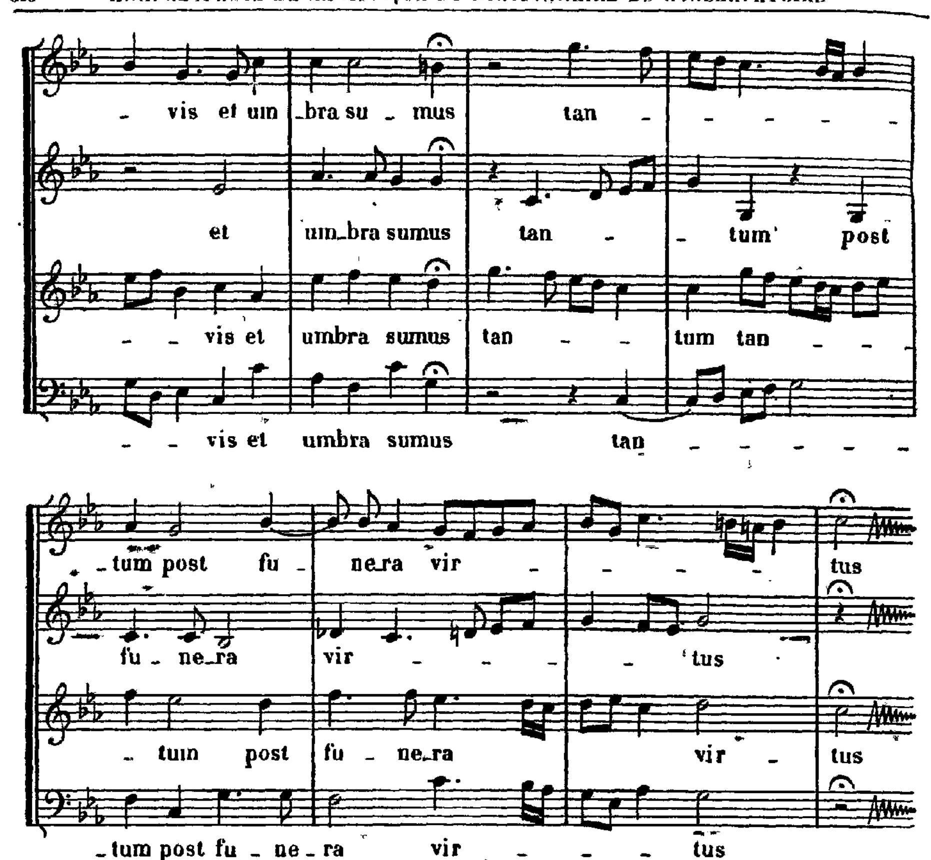
men _ tum et ad _ mi _ ra _ bi _ le sa _ cra - men _ tum

Contemporain de Palestrina, Roland de Lassus le précéda dans la direction de la chapelle de Saint-Jean de Latran, dont il abandonna la maîtrise pour se rendre à Munich sur les instantes prières du duc

Pulvis et umbra sumus[1]. (Roland de LASSUS.) Motet à 4 voix.



1. Fragment extrait de l'*Anthologie des Maîtres religieux*, par Ch. Bordes, publié avec l'autorisation du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.



Albert V. Après dix-huit mois passés à la cour de ce prince, il quitte la Bavière sur l'offre qui lui avait été faire par Charles IX — grand amateur de musique — de former des chanteurs pour la chapelle du Louvre. Le musicien se dirigeait sur Paris, lorsque, en route, il apprit la mort du roi de France (1574). Cette nouvelle le décida à tourner bride et à revenir vers son protecteur, près duquel il resta jusqu'à sa mort[1].

Certains psaumes de Lassus (*Psalmi Davidis pœnitentiales*, 1584) sont demeurés célèbres et réputés à l'égal des *Improperia*.

∴

Dans les œuvres écrites entre le xv[e] et la première moitié du xvii[e] siècle, on distingue quatre formes musicales proprement dites :

1° La pièce liturgique (messe ou psaume);
2° Le Motet;
3° La Chanson;
4° Le Madrigal.

La pièce liturgique ne fut dans le principe qu'un épisode plus ou moins original, intercalé dans la messe chantée. On a vu déjà que l'usage s'était établi, au xv[e] siècle, d'adapter aux chants consacrés de l'office un thème populaire qui servait d'ornementa tion contrapuntique au chant grégorien. Les messe étaient alors désignées par le titre des différente chansons greffées sur elles; l'on disait : Messe d « l'Homme armé »; Messe de « l'Amour de Moy »; o bien encore de « Bayse-moy, ma mye ». Palestrina, qui l'on doit la réhabilitation du style d'église comm aussi la création d'un art personnel religieux, Pale trina lui-même écrivit plusieurs messes sur le thèm de « l'Homme armé », chanson très célèbre alo pour le tour licencieux de ses paroles. La messe l plus célèbre de Gombert est tout entière construi sur la chanson : « Je suis déshéritée. »

Cette mode irrévérencieuse subsista jusqu'à la r forme décrétée par le concile de Trente.

Le Motet mit fort heureusement un terme à c inconvenances, et c'est dans cette belle forme q les compositeurs, s'affranchissant enfin d'une gênan et ridicule tutelle, commencèrent à ne demander qu leur seule imagination l'éloquence des accents rel gieux.

∴

Il est malaisé de déterminer le plan absolu c motet : expressif avant tout, il importait peu qu'il f construit selon telle ou telle autre ordonnance.

1. Roland de Lassus mourut la même année que Palestrina, en 1594.

Faute de savoir mieux dire, c'est à l'intéressant *Cours de Composition Musicale* de M. Vincent d'Indy[1] que nous emprunterons la définition d'un genre que Josquin des Prés, Palestrina, Vitoria, Roland de Lassus, ont porté à la plus sublime perfection :

« Le texte du Motet consiste en une citation, ordinairement assez courte, de paroles latines tirées d'un office ou d'une pièce connue... Le principe musical en est celui-ci : à chaque phrase du texte littéraire *présentant un sens complet* correspond une *phrase musicale,* qui s'adapte exactement à ce texte et se développe sur elle-même jusqu'à ce que toutes les parties récitantes l'aient exposé à leur tour... Il n'y a, dans cette forme d'art, aucune partie de *remplissage,* comme on en rencontre dans les chœurs d'écriture harmonique ; toutes les voix sont égales devant la mélodie et se meuvent librement dans l'espace, sans dépendre ni de la basse, comme au xviie siècle, ni de la partie supérieure, comme dans l'opéra italien... Parfois aussi, surtout dans la deuxième période de l'histoire du Motet, on trouve, en même temps que le thème et sur les mêmes paroles, une sorte de dessin accompagnant que les contrapuntistes appelaient *comes* (compagnon). Ce dessin, ou contre-sujet, suit les évolutions du thème, tout en respectant l'accentuation expressive du texte[2]. »

On peut dire, en résumé, que le Motet est la première manifestation du sentiment, du pathétique en musique.

***

La Chanson[3] est au genre profane comme le Motet au genre religieux : l'application du procédé polyphonique à des thèmes originaux, avec cette différence que le style du contrepoint y apparaît plus relâché, quand il n'en est pas complètement absent. Ne se préoccupant plus assez des recherches mélodiques ou harmoniques, les compositeurs de Chansons s'attachent essentiellement à imaginer des rythmes saillants dont le pittoresque fait tout l'intérêt.

A cet égard — et si c'est là une qualité — l'École française du xvie peut prétendre à une incontestable supériorité sur ses rivales : pas un Flamand, pas un Italien de cette époque n'a su atteindre à la vivacité d'allure, au coloris saisissant de Janequin dans sa *Bataille de Marignan,* non plus qu'à la délicieuse naïveté de Le Jeune dans son *Printemps*[4]. Chez les musiciens inférieurs et uniquement soucieux de s'imposer à la mémoire populaire, les couplets se répéteront fréquents et uniformes, sans aucune préoccupation du sens changeant des paroles ni de la coupe prosodique.

***

S'il faut renoncer à découvrir l'étymologie du mot Madrigal, il n'est pas jusqu'à la forme de cette pièce musicale qui ne semble échapper à toute analyse théorique. Le caractère en est d'une *chanson* bâtie sur des paroles d'un tour moins populaire et dans laquelle la glorification de l'Amour fait le plus souvent l'objet du texte. Outre que ce thème spécial assure déjà au Madrigal une supériorité d'art sur la chanson rythmique, les nombreux spécimens que l'on possède de ce genre de compositions témoignent parfois d'un souci de l'écriture polyphonique qui les fait classer immédiatement après les plus beaux Motets.

Avec le Madrigal apparaît une innovation qui fut comme le point de départ de la musique symphonique, à savoir, l'union des voix et des instruments. Si, au début, le rôle effacé de doublure consista pour ces derniers à servir de guide, de soutien, aux chanteurs, l'inexpérience des artistes chargés de la partie instrumentale l'explique suffisamment. Mais peu à peu, l'habileté professionnelle aidant, les instrumentistes se dégageront de cette humilité pour prétendre à une partie indépendante dans le concert.

Presque tous les musiciens flamands, italiens, français, allemands, les plus illustres comme les plus modestes, se sont essayés dans le Madrigal. De 1545 jusqu'à 1600, ce fut une vogue énorme : pas un mariage princier dont les cérémonies n'aient été pour les compositeurs l'occasion d'écrire des pièces dans ce genre aimable et galant. Quelques noms négligés ou simplement cités dans le courant de cette étude ont droit à une mention en tant que faiseurs de madrigaux :

Le Néerlandais Jakob Arcadelt, qui, après avoir été maître de chapelle du pape en 1540, arriva en France à la cour de Henri II et publia, un des premiers, six recueils de madrigaux ;

Orazio Vecchi (1550-1605), né à Modène, auteur de *Il convito musicale,* de 3 à 8 voix ; *l'Amfiparnasso,* commedia armonica[5] (1597); *la Veglia di Siena,* overo i varii humori della musica moderna (1604); enfin d'une œuvre humoristique dont le titre a la longueur d'un poème : « la Selva di varia ricreazione, cioè madrigali, cappricci, balli, arie, canzonette, fantasie, serenate, dialoghi, un lotto amoroso, con una battaglia a 10 (voci?) nel fine » (1590) (*la Forêt des plaisirs variés, à savoir, madrigaux, caprices, danses, airs, chansonnettes, loterie amoureuse, avec une bataille* [un ensemble] *à 10* [voix], *pour finir* [1590]);

Giovanni Matteo Asola;

Luca Marenzio;

Felice Anerio;

Adriano Banchieri, qui prenait pour texte de ses compositions madrigalesques les sujets les moins poétiques : *Il Zabaione musicale,* invenzione boscarreccia ;

Barca di Venezia per Padova;

Festino nella sera del giovedi grasso;

Thomas Morley, musicien anglais de l'école de Byrd, dont on possède un grand nombre de madrigaux accompagnés par des instruments aux noms bizarres, la pandora, la cisterne, le treble-lute ;

Francisco Soriano, né à Rome en 1549 ; à l'âge de 15 ans enfant de chœur à Saint-Jean de Latran, puis successivement attaché aux maîtrises ds Saint-Louis des Français, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Pierre, Soriano a publié en 1581 un premier livre de Madrigaux à 5 voix ; pnis trois autres recueils en 1592 et 1601.

Josquin des Prés, Willaert, Palestrina[6], Roland de Lassus, ont écrit quantité de Madrigaux qui ne le

1. Durand et fils éditeurs, Paris, 1902.

2. On peut recommander comme des modèles d'analyse celles que M. d'Indy fait du motet de Palestrina : *Cœnantibus illis accepit Jesus panem,* ainsi que du *Sanctus Dominus Sabaoth,* par Vitoria.

Cours de Composition Musicale, pages 147 et 148, *passim.*

3. Il ne saurait être question ici de la *Chanson* populaire monodique. Voir sur ce sujet l'ouvrage de M. Julien Tiersot : *Histoire de la chanson populaire en France.*

4. Voir ces deux pièces célèbres dans la précieuse collection *les Maîtres Musiciens de la Renaissance française,* par M. Henry Expert (Alph. Leduc éditeur, Paris, 1901).

5. Transcrit en notation moderne par M. Robert Eitner, « l'Antiparnasse » a été publié par la maison Breitkopf et Hartel, en 1902.

6. Un musicien français, Antoine Barre, qui vivait en Italie dans la seconde moitié du xvie siècle, composa des madrigaux dont le tour et le style ne furent pas, dit-on, sans influence sur ceux de Palestrina. (V. le volume déjà cité de M. Brenet.)

cèdent pas en intérêt à leurs plus belles pièces religieuses[3].

⁂

L'Art, pas plus que l'homme, ne peut vivre longtemps sur les sommets. Après que, pendant plus d'un siècle, le motet eut porté et maintenu la musique à son apogée, la décadence devait fatalement arriver : le madrigal accompagné y aida insensiblement.

Sentant qu'ils ne parviendraient pas à surpasser, pas même peut-être à égaler les admirables formes aussi bien que les accents sublimes des Palestrina et des Vitoria, leurs successeurs se résignèrent à un style plus accessible à tous, pour cette raison qu'il paraissait briller d'un éclat plus décoratif. D'autre part, le mariage des instruments et de la voix humaine, qui, à des jours encore lontains à la vérité, devait inspirer de si splendides symphonies, ne fut pas sans modifier singulièrement l'idéal des héritiers de la Renaissance, en guidant leurs recherches vers un art moins hermétique. Peut-être aussi les chanteurs se lassèrent-ils un jour de subir cette promiscuité, cette rivalité instrumentale qui les empêchait de régner sans partage. Enfin, il n'est pas jusqu'aux théories harmoniques que l'on commençait à pressentir, qui ne portèrent une grave atteinte à la noble architecture contrapuntique : pour abréger un labeur jugé désormais superflu, on adoptera le procédé sommaire du *Basso continuo*, simplification d'écriture qui laissait toute indépendance à l'accompagnement, et dont l'usage allait devenir aussi répandu que néfaste.

Malgré son incontestable maîtrise, Schutz fut l'homme capable d'ébranler les assises d'un art qui, durant près de 150 ans, avait lentement progressé, résistant à tout caprice comme à toute dégénérescence.

Né en Saxe, en 1585, Heinrick Schütz[1], que l'étude du Droit avait commencé par attirer, était, sur l'ordre du landgrave de Hesse, parti pour l'Italie dans le but d'y apprendre la musique. La savante et austère direction de Gabrieli le rendit, en quelques années, capable d'écrire des compositions religieuses connues sous le titre de *Cantiones et Symphoniæ sacræ*, ainsi que plusieurs livres de Motets. Mais son œuvre justement réputée comme la plus parfaite et d'une originalité propre est les « Dialogues » (*Dialogo per la Pascua* et *Dialogo del Farisiano*[2]. Quoique désignés sous le vocable généralement adopté de Motets, les *Dialogues* de Schütz sont conçus dans un style dramatique qui en rend l'exécution convenable au concert plutôt qu'à l'église; la déclamation y atteint à des accents d'un réalisme humain parfois saisissant.

Ce musicien est donc le véritable créateur du genre de la Cantate dramatique et de l'Oratorio, tel que nous le comprenons encore aujourd'hui, avec cette réserve que l'emploi de la basse continue y restreint singulièrement le contrepoint, dont l'abandon se fera peu à peu sentir jusqu'au jour où un colossal génie saura le faire renaître de ses cendres et en forgera un instrument à sa taille, de la plus surhumaine perfection. Néanmoins c'est la gloire de Schütz d'avoir été le précurseur direct de J.-S. Bach, auquel il servira de transition, entre cette étude et celle qui en fait la suite immédiate.

1. Il mourut en 1672.

2. Les « Dialogues » de Schütz ont été publiés par les éditeurs Breitkopf et Hartel.

P.-L. HILLEMACHER, 1912.